

Литературна

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ 1986.4



БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0324-0495

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

ГОДИНА XXX . КН. 4. 1986

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

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

СЪДЪРЖАНИЕ

Димитър Аврамов — Поет и съвременност	3
Милена Кирова — Нравствено-психологическата поема в българската литература от края на XIX век	34
Георги Велев — Един опит за диалектическа съпоставка между Елин Пелин и Йордан Йовков	53
Стефан Влахов-Мицов — Дико Фучеджиев — черти към незавършен портрет	72
Николай Даскалов — Опозицията „естет—диктатор“ в романа на Хенрик Сенкевич „Quo vadis“	86
Ксения Киселинчева — Проблеми в драматургията на Юджийн О'Нийл и Шон О'Кейси	96

Научни съобщения

Димитър Пантелеев — Спомен за списание „Хиперион“ и за неговите редактори Людмил Стоянов и Теодор Траянов	105
Екатерина Иванова — Чуждестранната художествена мисъл в творческия кръгзор на Димитър Димов	115

Из световната естетическа мисъл

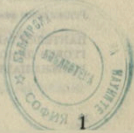
Ив Бонфоа — Три есета („Цветя на злото“, Пол Валери, Преводът на поезия)	131
--	-----

Из чуждестранния печат

Литературни списания от СССР, ГДР, Австрия, Испания и Куба	141
--	-----

Преглед

Мариана Тодорова — „Творци от няколко поколения“ от Здравко Петров	152
Иван Карадочев — „Поезия и поети“ от Константин Еленков	155
Величко Тодоров — „Съвременният български и чешки роман“ от Иван Павлов	157



СОДЕРЖАНИЕ

Димитр Авраамов — Поэт и современность	3
Милена Кирова — Нравственно-психологическая поэма в болгарской литературе конца XIX века	34
Георгий Велев — Попытка для диалектического сопоставления Элина Пелина и Иордана Иовкова	53
Стефан Влахов-Мицов — Дико Фучеджиев — черты к незавершенному портрету	72
Николай Даскалов — Опозиция „эстет—диктатор“ в романе Генрика Сенкевича „Quo vadis“	86
Ксения Киселинчева — Проблемы в драматургии Юджина О'Нила и Шона О'Кейси	96

Научные сообщения

Димитр Пантелеев — Воспоминание о журнале „Гиперион“ и о его редакторах Людмиле Стоянове и Теодоре Траянове	105
Екатерина Иванова — Зарубежная художественная мысль в творческом кругозоре Димитра Димова	115

Из мировой эстетической мысли

Ив Бонфоа — Три эссе („Цветы зла“, Поль Валери, Перевод поэзии)	131
---	-----

Из зарубежной печати

Литературные журналы СССР, ГДР, Австрии, Испании и Кубы	141
---	-----

Обзор

Марина Тодорова — „Творцы из нескольких поколений“ Здравко Петрова	152
Иван Карадочев — „Поэзия и поэты“ Константина Еленкова	155
Величко Тодоров — „Современный болгарский и чешский роман“ Ивана Павлова	157

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

ПОЕТ И СЪВРЕМЕННОСТ

ДИМИТЪР АВРАМОВ

I.

Моето първо, по-сериозно запознаване с лиричното творчество на Кирил Христов датира от гимназиалните ми години. „Посредник“ ми стана Пенчо Славейков, чиято поезия вече много обичах и чиито литературни преценки ми действаха изключително респектиращо със своята проникателност, остроумие и критическа категоричност. И тъй както има навика да не щади никого, когато става дума за литературни принципи и вкус, авторът на *Епически песни* посреща с изненадващ възторг дебютните прояви на своя по-млад колега; дори, сравнявайки го със себе си и останалите български поети, го поставя над всички: „Другите сегашни наши поети — пише драстично той през 1897 г. в сп. *Мисъл* — или сантименталничат на чужд маниер и блеят като г. Вазова (. . .), или пък го опяват на вересия, като г. П. Славейкова (. . .), или пък плашат читателите си, като г. Михайловски, който пише сатири, а в бележки под тях сам си ги опровергава. Г-н Христов не се лови за пеша нито на одного от тях. Той пее не за онова, що мисли, а що чувствава и преживява, затова неговите песни се четат с наслада.“ Като илюстрация и аргумент на тази безпощадна преценка Пенчо Славейков посочва *Скитник*, което квалифицира като „може би най-хубавото лирическо стихотворение в нашата поезия“ и *Молба*, за което възкликва: „Запалете Диогеновски фенер и тръгнете да дирите у другите български поети такава проста и задушевна песен и написана с такъв език!“ . . .

След подобен авторитетен атестат трябваше незабавно да се запозная с поезията на Кирил Христов. По лавиците на книжарниците в родния ми град виждах неговата *Антология*, издадена през есента на 1944 г.; използвах именния ми ден, за да я получа като подарък и я зачетох. Макар и подготвен, възхищението ми надмина очакваното. Четях и препрочитах с неизразима наслада лиричните миниатюри от *Химни на зората* и *Тихи песни*, докато много от тях научих наизуст — изпитвах непреодолима вътрешна потребност да си ги декламирам безмълвно, винаги, когато пожелаля. Към възхищението обаче с изненада усещах да се примесва и едно друго сложно чувство, отначало като колебание, по-късно превърнало се в убеждение: по чистота и блясък на лирическия талант Кирил Христов наистина надвишаваше Пенчо Славейков. Този те респектира, държи те на дистанция, дори когато си готов да го следваш навсякъде; другият, Кирил Христов, те увлича — стихийно, шеметно, неудържимо, — и те кара да потъваш в неговия свят на клокочеши чувства и разноцветни образи. . .

Проследявайки отношенията между двамата именити писатели, не можеше да не се забележи обаче и нещо друго: първите симптоми на един назряващ

конфликт, който ще играе решителна, ако не и фатална роля в творческото развитие на Кирил Христов. Хвалежки го сам тъй въодушевено, Пенчо Славейков си позволява да предупреди другите: „Но недейте само го хвали, че ще го изхайлазите.“

Защо това предупреждение? Нека допуснем, че болният, недъгав поет е бил лично уязвен или най-малко смутен от дръзката, предизвикателна демонстрация на хедонизъм, на жажда за първични наслади в стихотворенията на своя 22-годишен събрат; но той, ученикът на Гьоте и Фолкелт, бива шокиран и от нещо друго, далеч по-важно и обективно: тази емоционална експанзивност, тъй увеличаща и заразителна, не може да не се окаже опасна заплаха за *художника*, който (към вродените си склонности) е длъжен да култивира у себе си самообладание, воля, хладнокръвен самоконтрол, разумно владее на таланта, а не лекомислено отдаване на капризните му вдъхновения. „Перспективата на неговото по-нататъшно развитие ни радва още повече, а няма защо да крием, и малко ни смущава — заявява Славейков. — Смущава ни неговата невъздържаност, жизнерадостност, която, както всякой яд, вземан в големи дози (у г. Христова не дози, а цели порции), действа разрушително, убива. Защото едностранчивата жизнерадостност е вече болезнен симптом. Една умствена дисциплина, като противовес на беса на темперамента, би подействувала благотворно.“

Както може да се предполага, мнението на Пенчо Славейков се споделя и от главния редактор на сп. *Мисъл*. Д-р Кръстев — не по-малко строг и взискателен критик — приветствува първата стихосбирка на поета (*Песни и въздишки*, 1896), но по повод втората (*Трепети*, 1897) не се сдържа да прибави към похвалите своите основателни резерви и опасения: тази „демоническа“, „стихийна жажда за любов“, „тоя всепоглъщающ афект“, толкова егоистичен в прояви и насока, би довел до самоунищожение, ако не бъде балансиран от действието на по-дълбоки и по-общи хуманитарни мотиви:

„Трябва само да скърбим — пише Кръстев, — и горко да скърбим, че стихийната страстност на неговия натюрел заглушава неговия интелект, заглушава неговите социални чувства, неговите чувства на алтруизъм, чувства на състрадание към страдащия брат, към окървавеното отечество (. . .) Личен, субективен до последните граници на позволената субективност, той сякаш не живее и не е способен да живее в друго, освен в най-егоистична затвореност. (. . .). Ако продължава така, той ще лиши своите творения от оня възвишен подем на духа и от ония свещени омай, които са нещо по-велико и по-поетично от самата поезия, които ѝ дават святост и я възвишават до божественото. Без идейния противовес тая поезия на емоции, на чувственост и на елинска жизнерадост ще пресити, страх ни е, читателите и ще направи самия творец жертва на смъртелна досада и на потрещ от живота в една възраст, в която животът е най-велико благо — защото е най-велик дълг.“

За да убеди и отклони младия поет от опасния път, д-р Кръстев прибегва до думата, с която си служи и Пенчо Славейков: „*противовес*“. Той изисква Кирил Христов сам да противодействува на стихийния си темперамент, на необузданата си виталност с „оная дисциплина на духа, оная стоманеност на творческата воля, без които нищо трайно не се създава, без които най-големият талант минава и заминува като безследен метеор“. Само когато смогне да осъществи този морален и творчески подвиг — завършва критикът, — „българската критика с гордост ще поздрави в него най-мощния поетически талант и най-великия между живите и угасналите български лирици“.

Когато четях за пръв път тези редове, аз още не знаех, че Кирил Христов отлично помни отправените към него похвали, забравяйки *ония*, които са го похвалили; но и помни цял живот критиките, по-точно *тези*, които са го крити-

кували. Сега обаче, изглежда, е било все още твърде рано за окончателен разрив: в новата си стихосбирка *Вечерни сенки* (1899) той посвещава на Пенчо Славейков в израз на братска почит баладата *В пламъците на Стара Загора*. а на д-р Кръстев — *Епиникия*, където патетично се моли Богу да му предостави възможност да се отблагодари за получените от критика добрини („таз смела твоя обич“): задето го бил спасил от „агония и умопомрачение“, че със „железния си дух“ го бил извадил от гроба и т. н.

Без съмнение тези и подобни заричания, правени в състояние на гореща поетическа екзалтация, са били искрени. А в случая е имало и за какво: посрещнат с възторг от публиката, от стари и млади, търсен и изкусително канен от всички литературни кръгове, оформящи се враждебни лагери и списания: от Иван Вазов и проф. Иван Шишманов през Ст. Бобчев и Антон Страшимиров, до д-р Кръстев и Пенчо Славейков, с верен усет, но без да се обвързва с никаква идейно-естетическа програма, Кирил Христов, като не скъсва с останалите, се ориентира към най-авангардното, най-сериозното и авторитетното — списание *Мисъл*. Скоро той ще стане негов активен сътрудник и съредактор заедно със „знаменитата четворка“. Строгий и „студен“ преподавател по философия във Висшето училище д-р Кръстев ще го обгражда с най-приятелски грижи, ще го насърчава, ще му помага с всичко, което може, ще урежда (без да скъпи време и нерви) битовите му проблеми, ще му предоставя собствения си дом и вилата си в Костенец за работа, ще го предпазва тактично, по-скоро: ще се опитва да го предпазва от необмислени и опасни за творчеството му постъпки, ще задоволява желанията и капризите му, които заедно с литературната му слава ще растат в геометрична прогресия. . .

Ала изглежда, че за самочувствието на суетния и сприхав младеж нищо не е било достатъчно: едно почти невинно спречкване (съответно с д-р Кръстев и Пенчо Славейков) и той, сякаш отдавна чакал този миг, шумно напуска *Мисъл*. Но напускатки го, решава да отмъсти жестоко на ония, които остават в него и го ръководят. Напълно забравил посвещения, епиникии и клетви за благодарност, Христов се нахвърля с отровни статии и стихове (епиграми, сатири, поеми) срещу довчерашните си възрастни другари и благодетели. Не пести нищо, за да ги уязви колкото може по-дълбоко — смъртоносно. Когато бесът най-после се уталожва и той трагично осъзнава положението си („Най-трагичното положение, в каквото някога някой български писател е попадал. Никаква опора — въвн от себе самия. Литературният живот около ми бе пустиня“ — ще пише по-късно той), Кирил Христов подава ръка за прошка, но тя бива отхвърлена с ледено презрение. Друг би се отдръпнал и примирил, но не и той — неговото озлобление и чувство за мъст стават още по-ненаситни, по-необуздани, по-опасни. Поетът загубва равновесие: живеейки в творческите си вдъхновения с чувството на „божи избраник“, той започва да петни името си в недостойни, дребнави вестникарски заяждания и полемки.

Нападнатата страна, колкото и външно да е показала олимпийско самообладание, естествено не се сдържа да реагира. Д-р Кръстев престава да го споменава в своите статии и университетски лекции за българската литература освен веднъж през 1907 г., и то за да го изобличи в плагиатство (за драмата *Стълпотворение*). Със същите основания преди него иначе миролюбивият Яворов ще я нарече „грехопадение“ и ще използва повода, за да подчертае, че „дяволското самомнение“ на Кирил Христов съвсем не отговаря на неговия неоригинален и подражателски талант. От своя страна Пенчо Славейков — неумолим, когато трябва да урежда сметки, — в една обстойна беседа — *Българската поезия — преди и сега* (1906), също така не пропуска случая да постави на място развилнелия се неблагодарник. Несправедливостта ражда несправедливост: сам отречен изцяло от своя по-млад и болезнено амбициозен съперник,

Славейков сега не му признава почти нищо, дори онова, което някога е хвалел: любовните му химни, пейзажната лирика, поемите във фолклорен стил и художествени обработки на народни песни — нищо! „А как дивно почна той! — пише с привидно безпристрастие авторът на *Сън за щастие*. — Както слънцето почва своя ход във ведрите зори на пролетен ден. Вдъхновени химни на плътта запя той и навеки спря на тях“... Определяйки „свенливия реализъм“ за „основен елемент“ на народните ни любовни песни и — съвършено тенденциозно — за една от „характерните отлики между „старите“ и „младите“ български поети, за да отпрати младия и темпераментен Христов при уморените „старци“, при „опълченското“ поколение на Иван Вазов, Славейков продължава с унищожителен сарказъм:

„Баналностите и дивацините на „едно време“ — сега от тях се срамува всякой, освен певецът на „Жени и вино, вино и жени“, вечно неспокойният недоволник. Но не само в любовната си лирика, във всичко, що е писал той досега, личи същото безпокойство и неуравновесеност. Поезията у него се превърна бързо в дервишки вой — вой, стон и рев на беснуем. Великият копнеж на младина към *другия* бряг, към уталожване, вътрешна свобода, е чужд на едно такова неспокойство, добре известно на психиатрите.“ Пейзажните стихотворения на Кирил Христов — гордост не само на неговата поезия, но и на новата ни лирика — са също тъй безмилостно отречени: той описвал „само обикновени явления и случки от живота на природата, нехарактерно, фалшиво възпроизведени“. Изобщо — твърди с отмъстително пристрастие Славейков — „г. Христов няма око за наблюдаване природата, и всеки опит за пряко нейно поетическо възсздаване е тром, претрупан, крайно нехарактерен“...

Уредени ли са вече всички сметки? Не, разбира се. Кирил Христов е дълбоко, непоколебимо убеден, че кампанията против него е плод на злоба, а злобата — на завист — долна, подла, организирана завист спрямо неговия блестящ поетически талант. Той не се смущава да го изрази публично. В поемата си *Зевксис и Паразий* (1903) старият художник (литературно преображение на Пенчо Славейков), хромав и угнетен от творческата мощ на своя млад съперник (Паразий — Кирил Христов) признава горчиво пред себе си:

Ех, старост, старост! Няма по-позорно,
по-подло чувство от безсилний гняв
на преживян живот, от завистта
на стареца!...

II

Колко дълго е траело — не траело, а чудовищно растяло с времето! — това чувство и убеждение — мъчително, разкъсващо, — свидетелствува публикуваният през 1941 г. (три години преди смъртта на поета!) откъс от дневника му *Време и съвременници*, написан някога по повод ранната кончина на Пенчо Славейков в Италия (1912). Никога няма да забравя впечатлението, което произведеха върху мен — студент от първи курс — тези ужасни страници на Михаилярнаузовото списание *Българска мисъл*: бях поразен, зашеметен, объркан — такъв злостен порой от клевети, такава неукротима, сякаш омраза и кощунствено издевателство! Всяко изречение се забиваше в ума и сърцето като отровно острие на кинжал. Какво не бе отречено на покойния вече поет — човешки и творчески добродетели. Никакъв грях не му бе спестен. С кошмарни шрихи се рисуваше портретът на един нравствен изрод и враг, престъпник на духовната ни култура:

„Твоят живот и твоего дело са изпълнени с богохулство! (. . .) Светна ли поне пред смъртта в твоята безраса душа, баукала в хаоса на полуобразование и робски злоби? (. . .) Как си могъл да мислиш, че моят поглед не прониква до първоизточника на ненавистта ти? О, нашата свада бе само един отдавна дирен повод! От първия още миг на моето появяване в книжнината ти ме обичаше с лютите болки на завистта: и за моето свежо изкуство, и за здравата ми, стремителна, пълна с радости младост — радости, които ти бе само сънувал в запарения дъх на леглото на болник. (. . .). Какво си ти като художник на словото? На своите книжни крила ти не можеш ни веднъж да подхвъркнеш. (. . .) Ако парализата ти, сполетяла те в пуберитетна възраст (. . .), не бе те години приковала на легло, ти би бил един необуздан вестникар, един бесен партизански нехранимайко. (. . .). Твоята поезия е по-чудовищна от онова, което би ни дал с краката си един безрък пианист. (. . .) Само страстта да хулиш, да клеветиш превъзхождащите те е родила (. . .). Неук и неограничен нахалник (. . .). Ти и твоята банда отровихте духовния залък на простия добродушен народ! Ти и твоята банда преследвахте с най-голям бяс ония книги, които единствено можеше този народ да разбира (. . .); вие размножихте стократно рушителите и гробокопателите на България! (. . .) Жалко човекоподобие (. . .)! Не, съдбата с право нанася удар на един от най-големите злосторници в българската книжнина. Няма да ми бъде чудно, ако тя претроши ръцете и на неговите сподвижници, ако не остане камък върху камък от разбойническия вертеп на сп. *Мисъл*, отдето бе изгонена всяка трезва мисъл! Има едно върховно правосъдие! Не може да го няма!“ . . .

Това ли бе перото на толкова обичания от мен поет? Какво общо имаше съчинителят на този чудовищен памфлет с автора на онези прелестни стихотворения, които бях учил наизуст? Колко нежност и трепетна обич към живот и природа — там, и каква груба, жестока, унизителна омраза — тук! При това: писано, докато изгнаническият гроб на Пенчо Славейков в Комо Брунате още не е бил изравнен, и публикувано близо три десетилетия по-късно, когато името му е вече навеки гравирано в литературния пантеон на България! Кой всъщност е бил жертва на ревността? Значителна част от творчеството на Кирил Христов е вдъхновена от неговите съпернически комплекси — да направи подобре, по-майсторски, по-поетично онова, което другите преди него и особено Пенчо Славейков са вече създали: баладите му, обработките на народни песни в *Самодивска китка*, поемата *Хоро*, която повтаря с други мотиви и настроения структурата на *Коледари*, или пък *Чеда на Балкана* — най-абмисиозното му дело, — първоначално закърмена в странното намерение да „поправи“ *Кървава песен* и после създадена, за да ѝ отнеме първенството на модерен национален епос; дори невинната употреба в българската поезия на македонските предлози „со“ и „во“, вместо „със“ и „във“, държеше, че е негов патент, далеч преди Пенчо Славейков. . . Кирил Христов преведе *Ад* на Данте само за да развенчае превода на Константин Величков; преведе *Фауст*, за да докаже, че може по-добре от Александър Балабанов, ако не и от Гьоте; създаде *Боян Магесникът*, за да покаже колко са остарели историческите драми на Вазов. . . Той трупаше съчинения във всички жанрове, сякаш убеден, че и количеството е убийствен удар срещу неговите врагове — то трябва да ги смаже със своята колосална маса — тези „литературни буболечки“. *Дневникът* му, с който десетилетия наред плашеше българските писатели и интелектуалци, трябваше да обхване десет тома. . . Каква беше тази бясна, неутолима жажда за слава, за духовна власт, за първенство! Когато дръзваха да му ги оспорят (или просто да не му ги признаят в желаната от него степен), той се нахвърляше необуздано срещу всички, срещу цялата ни интелигенция, която обявява за „гламава“, „въртоглава“, „умопобъркана“, „продажна“, срещу целия български народ

(„Тук българи живеят: тям не трябва изкуства, песни: ежби дай им тям!“). И дори съчинява цяла теория за душевния му хаос — „Дервишки вой — вой, стон и рев на беснуем“ . . . Тогава поетът „сварява“ и поднася наред отровната си билка „*Чемерика*“, пуска „*Запалените стрели*“ на своите епиграми, ранява с тях безогледно приятели и врагове, съчинява дълги, многословни поеми, за да докаже, че всички тези „тълпи“, тази „тъпа, идиотска сган“, която снове по улиците на града, са „еднодневки“, „прах“, който утре вятърът ще разнася накъдето си ще — безплътни „призраци в мъгла“, докато той, Кирил Христов е безсмъртен:

Ти призрак блед си — не за тебе, не:
за мен ще спомнят всякога, когато
за славни българи се спомене! (. . .)
И в четири милиона, що живеят
в този миг по нашия край, едва
троица като мен ще оцелеят
във смели огнедишащи слова! . . .

В спомените си (*Затрупана София*, 1943) старият поет с чувство за хумор разказва, че някога Стефан Бобчев, редакторът на *Българска сбирка*, където се печатала поемата *Призраци*, подчертал на коректури цитираните стихове и след „осукан предговор“ огорчено възразил:

— Ами ние какво ще станем, бе Кириле?

III

„Ами ние какво ще станем?“ — са се питали огорчени и останалите пишещи и нищо чудно, че са започнали да омаловажават постиженията на този непоправим маниак, с двойно по-голямо удоволствие са критикували несполуките му и с истинско злорадство — грешките и нетактичностите му. Десетина години след първоначалния единомудрен възторг — премълчавания, уговорки, резерви или преки отрицания обграждат името на поета. При това едва ли би било преувеличено, ако се каже: *от всички страни*. Като се изключи почти пасивното съчувствие на неколцина иначе влиятелни негови приятели и съмишленици (което той безцеремонно ще квалифицира в изказвания и писма като „чиста византийщина“), професионалната критика в цялост сякаш се е забавлявала да го дразни със своята дребнава придиричност или обидна снизходителност. За социалистите е било ясно: те отричат по принцип неговата поезия като „буржоазна“, като „бягство от живота“ (както озаглавява една своя статия за поета Георги Бакалов). Останалите, дори когато не намират идейни основания да оспорят позицията му и качества на неговия талант, в различни варианти, с различни нюанси в анализ и аргументация, продължават основното в критиката на *Мисъл*: необуздало епигрейство, липса на интелектуален и творчески самоконтрол, първично-емоционален и инстинктивен, но неспособен за по-общ и по-дълбоки мисловни обобщения, едва ли не съвременен „дивак“, „варварин“, нецивилизован индивид, с примитивно остри сетива, с животинска интуиция за физическата страна на природата, но и с „недиференциран от волята интелект“, жалък, когато се опитва да разсъждава логически и да се издигне до по-високи духовни сфери. . . Както бе писал навремето д-р Кръстев: „Да искаме от тия натури да влязат в живота и да ни осветлят неговите тъмнини, значи да не знаем от кого какво искаме. . . Тяхна област е само наивното творчество, дето инстинктът е всичко, разсъдъкът — нищо.“ И накрая: остаряла поетика — традиционна, неоригинална, епигонска. . .

Присъдата, както се казва, трудно подлежи на обжалване, защото е дадена от „най-върховна инстанция“. И тя ще се повтаря десетилетия наред с повод и без повод, с убеждение или по инерция, въпреки отчаяните усилия на поета да докаже нейната несправедливост с великолепно произведение, които (покрай неубедителното) ще създава до края на живота си. *Поет на майските копнежи* озаглавява една своя статия от 1906 г. **Никола Атанасов** и, към възхищението си от лирическия дар на Кирил Христов, не пропуска да подчертае пълната му неспособност да излезе извън непосредствено сетивното, непосредствено преживяното, извън стихийната власт на настоящия миг:

„Поетът на майските копнежи не е способен да усложни фабулата на своята песен, няма силата да ѝ принади елементи вън от ония, които моментът му дава под живото въздействие на действителния факт. (. . .). Когато не обременява непосредните си чувства с никакви разсъждения (. . .), тия чувства са тъй прекрасни в своята цинична голота (. . .), като Нана на Зола пред огледалото! (. . .) Поиска ли поетът да вземе позата на философ, на влюбен Фауст, веднага му хваста измамата (. . .), като дете, което играе възрастен мъж. (. . .). Кирил Христов се емоционира само от това, което вижда, което е около него. Да черпи вдъхновение от миналото или да се унесе в бъдещето, нему е несвойствено (. . .); за него съществува само настоящето“.

Литературната история (като общата) също си има своите капризи: през 1911 г., когато издателство *Паскалев* пусна изящните томове *Химни на зората* и *Слънчогледи* с един невероятно *обновен* Кирил Христов — творчески успокоен и вгълбен, мъдро-съзерцателен; не просто поет, не и изискан художник, който с изключителен усет за форма и безмилостна самокритичност е изхвърлил от своята поезия всякакво многословие, необуздана афектация, ефимерни жестикулации на непосредствената възбуда, обстоятелствена разказвателност и описателност — всичко онова, което Пенчо Славейков саркастично назова „разпасване на пояса“, „дървишки вой, стон и рев на беснуем“ — с други думи, когато пред българския читател се изправи един поет, който категорично е опровергал или съществено коригирал наложената му характеристика, критиката и този път намира съображения, за да се покаже недоволна. Недоволна — от какво? — Просто от промяната. В сп. *Демократически преглед* (1911) 30-годишният **Владимир Василев** със самочувствие и критично остроумие съпоставя новите антологии и предишните стихосбирки, за да очертае цялостния образ на поета. Оказва се, че това било невъзможно — Кирил Христов е подхвърлил на такива основни преработки (къде сполучливи, къде несполучливи) старите си стихотворения и тъй безжалостно е изхвърлил голяма част от тях, че търсеният цялостен образ се разпада на две паралелни, но съвършено несходни изображения: едно — до *Химни на зората*, друго — в новите антологии. Резултатът според Владимир Василев е, разбира се, неблагоприятен: той показвал, че Кирил Христов „не дава вярна художествено-психологическа преценка на своето творчество и че му липсват по-точни критерии за самоанализ и самонаблюдение“. Новите преработки не предавали автентични преживявания, а „само *формулите* на неговата поезия“. „Защото — аргументира критикът — събитията на неговия живот не са вече една преживяна в момента действителност, която се мъчи да възпроизведе във всичката ѝ пълнота и интензивност, а материал за философско-поетични обобщения. Личното в тях, което нявга е било и най-съкровеното, сега е заменено с онова, което носи по-обща, по-абстрактни значения. (. . .). Вместо непосредствен живот Кирил Христов дава в *Химни на зората* само философия, абстракция на преживяното (. . .). То са *фрагменти*, без никаква вътрешна последователност, без по-широка емоционална и жизнена мотивировка — като че ли случайни цитати за някоя христоматия“.

Владимир Василев естествено не може да не признае, че при тези преработки поетът се е водил от едно по-високо творческо съзнание, от по-остро чувство за художествена вискателност, за формална и смислова прецизност: „Почти навсякъде — пише той — Кирил Христов се е стремил към по-голяма поетическа прецизност и по-художествено обозначение. Грижата за форма личи в отмереността на неговите движения — преди да замахне, поетът вече разчита ефекта, който ще се получи от удара, и личи, че ръката се движи по предварително начертана траектория. А по-рано това бяха самопроизволни жестове, които не се подчиняваха на някаква естетическа норма, и които се направляваха от една сурова, нерационализирана стихия.“

И все пак въпреки това, въпреки частичните сполуки, които признава на поета, въпреки възхищението от едно и друго — от живописната сила на неговите пейзажни импресии, от символистичното внушение на тези реалистични изображения, от „поетическия трепет“ в безкрайните зрителни перспективи, които те разкриват пред духа, и в „прозрачната лекост на подвижните линии“ — въпреки всичко, преценени в най-главното, тези антологии не удовлетворяват критика: „Под натрапничеството на внушения от чисто рационалистическо естество, той е правил изменения, които засягат не само формата, а чак елементарните психически данни на неговия писателски натюрел. (. . .). Тая нова гримировка на Кирил Христов, както и трансформирането на старата — заключава Владимир Василев — показва, че на поета липсват по-сигурни средства за самонаблюдение, за да различи кое е присъщо нему и кое не. В резултат се е получило това, че новите му сборници, вместо да отгърват читателя от необходимостта да се рови в отделните по-раншни сборки, само му отварят нова работа.“

Не Кирил Христов, а критикът е „отворил нова работа на читателя“: прочитам отново ранните сборки на поета, сравнявам ги с двата сборника от 1911 г. и не мога да се освободя от впечатлението, че Владимир Василев е използвал казуистичната си логика, сякаш само за да не признае очевидното; въпреки уместните му бележки за някои поправки (добри или лоши), като цяло *Химни на зората* и *Слънчогледи* (без цикъла *Intermezzo*) са две редки, бисерни огърлници в скъровищницата на новата българска поезия. Не две различни, несходни лица — това е същият Кирил Христов — чувствителен, витален, с познатата поетична интуиция и версификаторска виртуозност, — но този път невероятно улегнал, вискателен, самокритичен, с едно класическо чувство за форма, където едва ли не всяка дума, всеки звук, дори препинателен знак са претеглени върху златарски везни и поставени на най-естественото им, необходимо, вътрешно предопределено място с рядко майсторско самообладание. . . И каква странна логика! Ако, както пише Владимир Василев, „суровата, нерационализирана стихия“ на моментното вдъхновение е овладяна и „подчинена на естетическа норма“, ако са ликвидирани „самопроизволните жестове“ в името на съзнателна „грижа за форма“ и „поетическа прецизност“, може ли тогава сериозно да се твърди, че са загубени „критериите за самоанализ и самонаблюдение“? Не говори ли то за тъкмо обратното? Това творческо съзряване не е ли по-скоро плод на вярно самонаблюдение и критически самоанализ? Освен това по логиката на каква естетическа доктрина следва, че щом „събитията на неговия живот не са вече една преживяна в момента (!) действителност, която се мъчи да възпроизведе във всичката ѝ пълнота и интензивност (!), поетът ни дава, вместо автентична поезия, сухи, умозрителни „формули“, „рационалистични абстракции на преживяното“, „фрагменти“, „случайни цитати за някоя христоматия“? Че не е ли тъкмо това освобождаване от „моментната“ възбуда и от конкретните обстоятелства, които са я предизвикали (както свидетелствуват изповедите на толкова много поети), съществена психологическа

предпоставка за създаването на зрели художествени произведения? Не учи ли и емпиричната психология, че моментният афект, непосредственото преживяване с всичко бурно, произволно и неовладяно, което носи, невинаги е най-благоприятна основа за точен, образен и сугестивен израз, за свободна игра на въображението? Разбира се, да се поставят тук норми е рисковано, но във всеки случай едно е безспорно: репродуцирането на преживяването не означава непременно умозрителното му изсушаване, както мисли Владимир Василев. Всичко зависи от таланта на поета.

IV

Това е през 1911 г. След войните репутацията на Кирил Христов катастрофално рухва. В средите на интелигенцията името му предизвиква почти еднородни антипатии, презрение, омраза. И това е толкова по-парадоксално, защото тъкмо през войните поетът бе решил да скъса напълно със своя епикурейски егоцентризъм и „бягство от живота“ в лоното на „тихи“ съзерцания, за да подчини своеволната си муза на желязна „казармена“ дисциплина: той започва да пише песни, химни, пиеси, разкази, публицистични статии — бързо, незабавно, като непосредствен отглас на протичащите с драматична динамика събития, — в които прославя мощта на българското оръжие и сипе проклетия срещу врага. В онези „бурни години“ неговите патриотични стихотворения (музичирани почти синхронно от наши композитори) се пеят като маршове, при това не само от войници, а и от стари и млади — юноши, деца. . . Увлечен първоначално от всеобщото въодушевление и поддавайки се на експанзивния си темперамент (винаги склонен към крайности), поетът чувствително надхвърля мярката: както някога скандализираше с разхайтен еротизъм и провокационно пренебрежение към всякакви идеали (включително националните), така сега предизвиква недоумение у трезвомислещите със „зоологическия“ си национализъм и „канибалска ненавист“:

Убивай, наш е ред!

Отваряй път! Напред!

Убивай! Не шали!

Умри, но победи! . .

Недоумението лесно се превръща в негодувание, когато се знае, че тези (и много подобни) подстрекателски стихове са писани от млад човек, който, вместо да ги защити с личен пример на бойното поле (както са правили неговите събратя), предпочита уютната сигурност на шабски тръбач и „тилов герой“. При това в предговора към *Победни песни* (третата от поредните си „военни“ стихосбирки — 1916) той се нахвърля необуздано срещу българските „модернисти“ и „индивидуалисти“, цитира подигравателно откъси от техни съчинения (между другото от покойния вече Яворов), нарича ги „въртоглавщини“, „слабоумие“, „литературни бълнувания“ и прокламира своето ново кредо като реакция против херметичните претенции на естетизма за някаква си абсолютна несъвместимост между „грубата действителност“ и „серафично-нежната“ тъкан на изкуството:

„Кое казахте, любезни? Грубата действителност е крива, а? Грандиозната борба на един народ, който със свръхчовешки усилия се бори с десеторно посилен противник, за да открие възможности да развива своите духовни сили, не е достойна за вашето изкуство? Беззаветната самоотверженост на героите ли, безмълвните страдания ли, съблимните жертви ли, безсънните нощи на майките ли не са достойни за вашето изкуство? И възмездие, което вероломните получиха днес, и ликуването на обединена България ли и хълцащите от

радост освободени роби ли не са достойни за това пусто ваше изкуство? А кое е достойно тогава?"

Всичко това е добре казано, и е по принцип вярно и честно, но първо — атакуваният противник се е превърнал във фикция, тъй като от тази предвоенна теория вече са се отказали самите нейни поддръжници, и второ — годината не е вече 1912, а 1916: българският народ е въввлечен в трета, нежелана от него война. Разочарован, угнетен от „вероломството“ на славянската съседка, от славянството изобщо, Кирил Христов напълно одобрява и прославя в публицистични декларации и стихове ориентацията ни към Централните сили. Нещо повече: за него Германия не е само съюзница — тя става морален образец и надежда за светлото бъдеще на нацията:

Германийо, единичка си под свода!

Вей своите победни знамена!

Где минеш — там ний чакаме възхода
на нова мощ, на нова светлина!...

Човек може да си представи как са действували подобни стихове върху славянофилски настроената ни интелигенция; и дитирамбите му в чест на кайзер Вилхелм II, на „германските витязи“; и полемиката му с руския писател Леонид Андреев; и предизвикателната титла към — името си „*татаробългарин*“ вместо „*славянобългарин*“...

Един нелеп, колкото досаден, толкова и комичен епизод, разиграл се през 1915 г., дава очаквания повод, за да бъде допълнително опозорено и унижено името на Кирил Христов: той бива обвинен публично (чрез в. *Заря* и *Балканска трибуна*), че се е хранил три месеца в безплатната трапезария за сираци на женското благотворително дружество *Напредък*, използвайки приятелските си връзки с неговата председателка Весела Панайотова. Въпреки опроверженията на ревизионната комисия, която оневинява поета, вестникарите са неумолими в желанието си да го дискредитират. Вестник *Заря* злобно коментира:

„Изнесеното е толкова съкрушително за Кирил Христов, че ако у него имаше поне един атом човешка гордост, доблест и съвест, би трябвало да си посиле главата с пепел и да избяга в някой манастир на покаяние, ако няма кураж да разбие главата си с някой куршум. . . Но Кирил Христов няма да стори нито едното, нито другото, а ще продължава да разхожда своя позор из софийските улици, прикрит зад дебелия щит на своята грандомания.“

Този път поетът с основание побеснява от гняв — невъзможно е да се бориш срещу долнопробните шантажи на тази ужасна машина, всекидневната преса, шом веднъж е решила на всяка цена и със всички средства да те опозори. Той се хвърля в битката, по-точно: в калното блато, публикува невъздържани, груби отговори, обяснения, закани, ругатни, покани за дуел, докато накрая всичко завършва с неочаквано примирие и. . . с общо комюнике. В хумористичното списание *Барабан* художникът Паспалев публикува карикатури с престорено тъжна легенда: „И България пак не можа да види дуел като хората!...“

Тъй или иначе кампанията постига целта си: подозрението, подхранвано от ненавистта, въпреки всичко остава върху и без друго неблагоприятната репутация на Кирил Христов.

Националната катастрофа през 1918 г. стоварва нови, непоносимо тежки отговорности върху съвестта на писателя: той е атакуван, че с цялото си творчество от този период е съдействувал за духовното объркване и дезориентация на българския народ. Патриотичният му творчески „експеримент“ се провала напълно: всичко му се отрича, дори онова, което е безспорно добро. „Муза в мундир“ — тъй презрително бе квалифицирал военната му поезия Георги Бакалов. И сега, посред всеобщата покруса, когато се търсят виновните за бед-

ствието, ония, които пееха неговите стихове с бойка маршова стъпка, се провикват зад него на улицата: „Долу Кирил Христов! Долу Старият воин!“... Манифестиращи социалисти скандират под прозорците му: „Долу буржоазният поет!...“

Академичната и специализираната литературна критика е не по-малко безкомпромисна: няколко месеца преди да приключи войната Владимир Василев (във в. *Мир* от 2 февруари 1918) жлъчно подигра поета и нарече неговата наистина слаба пиеса *Ръченица* „уйдурма“. След него Боян Пенев (в. *Пряпорец*, 9 април), който, придържайки се към наследствената ненавист на кръга *Мисъл*, никога с нищо не бе отбелязвал каквито и да било поетически заслуги на Кирил Христов, сега се намества: „Вчера К. Христов бе гордост за литературата ни, а днес пише *Ръченица*, *Бурни години*, *Огнен път*, *Старият воин*. И тъкмо затова заслужава безпощадна критика...“ Няколко месеца след примирието в една шумна, предизвикала остра полемика статия — *Условията и българският писател* — Петко Росен обяви поета за „морално умрял“.

При такава нажежена атмосфера, при такава тежка ситуация всеки елементарно благоразумен би се оттеглил и в достойно самокритично мълчание би продължил работата си. Всеки — но не и Кирил Христов. Той излиза във в. *Зора* с дълга менторска филипика, където напада не Владимир Василев, Боян Пенев или Петко Росен, не един или друг критик, от който той е недоволен или обиден, а всички български критици — без изключение. Пет години преди това (1914) поетът бе събрал грижливо и публикувал в отделен том (нещо непознато в литературната ни история) всички похвални рецензии за себе си — до най-дребните и анонимните, премахвайки, разбира се, неудобните критически пасажии в много от тях. Между другото подобен акт обективно би следвало да означава и признателна почит към ония, които някога са го открили, утвърдили и коментирали. Сега, афектиран до крайност и жаден за мст, той забравя всякакво чувство за такт и сипе обвинения, без да подбира и разграничава. Ако някой се е осмелил да го отрече, виновни са всички. И всъщност кой истински го е защитил от толкова злостни нападки? Приятелите му се спотайват — тогава защо да ги жали? В Дневника си е записал:

Пустиня е около...

Аз ще остана сам до края на борбата.

Махайте — гърбът ми е як.

Но и попазвайте си муцуните.

Аз не съм Толстоев последовател.

Че не е „Толстоев последовател“, това го знаят отдавна всички — той е дал обилни доказателства. Ново, безкомпромисно свидетелство трябва да бъде и статията му *Писатели и критици*.

За изходна позиция и мярка Кирил Христов използва името на „най-четения чуждестранен критик в България“ — Белински. От него изковава обвинението си:

„Нашите критици познават Белински формално. Неговата същност им е неизвестна — поради умствена и главно поради морална ограниченост. Касае се за типични антиподи; додето русинът открива най-широко душа за въздействието на красотата, българинът пристъпва към всяко художествено дело с желание преди всичко да намери несвършенства — навярно за да се утеши за своите чудовищни сакатлъци. (. . .). Можете ли ми посочи един-единичък български критик, който да е улавял перото да напише нещо добро за някой наш поет, без преди всичко да наругае и да отрече няколко или всички останали, без да отврати дори възхваления със своята неспособност да издържи едно възвишено настроение?“

Продължавайки, Кирил Христов дава мъдър съвет на българските писатели — съвет, какъвто самият той никога не е спазвал и никога няма да спазва: да не обръщат никакво внимание на критиците („нито на ругатели, нито на „застъпници“), а да изграждат спокойно и търпеливо своето дело, „да творят документи на българската книжовна мисъл“. Нагледен пример за това била *Кървава песен*, за която той пише: „Дело, каквото нямат ни румъни, ни сърби, ни нова Гърция; дело, което рядко са в състояние днес, при много по-голяма култура да дадат и западните литератури, пред най-съмнителни ценности на които тъй идолопоклоннически вцепенени застават нашите маймуни...“

Да оставим настрана „нашите маймуни“. Читателят, който познава истинското отношение на Кирил Христов към епическата поема на Пенчо Славейков, бива наистина „вцепенен“: неведнъж в своя Дневник той я ругае най-невъздържащо и несправедливо, или саркастично я подиграва като „уродливо произведение“, чийто стих „се тътрузи по задник“, „без план и без смисъл струпана сграда, дето царува влагата и мухалът на затвор“, „една претенциозно натруфена противна баба“, „чудовищно изкуство“, чието единствено достойнство се състояло в „страшното търпение“, с което е създадено, а не в „полета на художника“ и т. н. Защо е тогава тази публична мистификация? Много просто — тя целъ, първо, да докаже изключителната „широта“ и „толерантност“ на самия Кирил Христов, позволяващ си да хвали дори свои литературни врагове, и второ — като антипод на тази добродетел — нечуваната и невиджана ограниченост и злобна отмъстителност на българските критици.

За „толерантността“ на поета вече знаем и ще има още да узнаем. Що се отнася до второто, той продължава неумолимо:

„Ако критиците ни имаха капка съвест, те отдавна биха се уловили да посочат, че (. . .) ние имаме силни и хармонично развити представители на книжнината си, които. . .“ Следват хубави думи за реални литературни постижения — нещо, което никой български критик никога не е отричал, — които биха звучали справедливо, ако не бяхме сигурни, че се отнасят единствено до Кирил Христов. Върху фона на тези постижения делото на критиците изглежда, разбира се, не жалко, а направо вредителско: „Вместо да посочат с гордост това (. . .), те малкоумно измислюват слабости и недъзи и ги навират и нам, и на външния свят в очите с такова странно рабско удоволствие! Те вършат това даже тогава, когато искат уж да защитят българския писател от хулители...“

За да бъдат навеки опозорени „злосторниците“, поетът вече е взел мерки, забравяйки съвета си да не им се обръща никакво внимание: „Аз съм събрал — за едно специално увековечаване паметта на многобройните наши критици — голям куп статии, в които най-безогледно се ругае цялата българска литература или най-големите ѝ представители...“

Памфлетът на Кирил Христов е дълъг и продължава все в този дух. В него има искрено недоволство и несправедливи преувеличения: той си дава вид, че защитава българската литература от злонамерените писания на критиците, а всъщност мисли единствено за себе си, за собственото си дело. Вече две десетилетия, откакто е напуснал *Мисъл*, то е систематично и последователно премълчавано, подценявано, подхвърляно на унизителни критики. Мразят лично него, човека, а преследват творчеството му, изливат омразата си върху онова, което обективно представлява достижение на родната литература. Някога, когато скъса с кръга на д-р Кръстев, в една дълга сатирична поема бе изплакал:

Писател български? Поет? Звездите
дори да снемаш — все туй си пак:
ще крещ ти и ще си влачиш дните
чужд в своя роден край, немил-недраг...

Променило ли се е нещо оттогава? Колко нови произведения е създал, с които може да се гордее всяка напреднала художествена книжнина, а вред го обграждат мълчание и ненавист. Черният произведенията му, за да си отмъстят на техния създател. В Дневника си е записал:

„Да се преследва всяко твое дело, и то толкова по-стръвно, колкото по-ценно е — о, това е по-тежко, отколкото всеки ден собственото ти дете да се връща в къщи набито и разплакано. Не можем да искаме от родителя да понася това с безразличие.“

V

Изповедта на Кирил Христов е искрена и по принцип вярна. Но вярно е и друго: трудно е да очакваш абсолютна справедливост и безпристрастие от другите, когато ти самият непрестанно даваш примери за обратното. И е невъзможно и абсурдно да изискваш да бъдеш винаги хвален — хвален и тогава, когато музата ти е изневерила. Всекиму рожбата е мила, но това съвсем не означава, че за всички тя трябва да изглежда толкова красива, колкото на родителя. Жалко е наистина, че антипатиите, които човекът Кирил Христов е предизвиквал със своето поведение, са били най-често тъй непреодолими, че дори и хубавото, създадено от него, лесно е могло да бъде премълчавано или подценявано. Интересен пример в това отношение представлява статията на В а с и л П у н д е в (сп. *Демократически преглед*, 1921, кн. 2) — най-голямата и най-аналитичната статия, писана дотогава за поета. Категоричните изречения в уводната първа страница вече съдържат неприкрита отрицателна присъда на цялото:

„Поезията на Кирил Христов няма значителни художествени богатства. В нея обилно прелива „къдравият поток на изменението“, но само в отделни негови ивици и капки проявява Шопенхауеровата дъга на изкуството. Пъстър, но не многостранен, интересен, но рядко дълбок, той е вложил в стиховете си качества на една особена стихия, която в известен смисъл е чужда на истинското художество. То е невъзможно там, дето няма вътрешна непоколебима сериозност, а поезията на Кирил Христов е изобщо лека, често и лекомислена; то предполага особена съзнателност, трайност, памет, а стихията на нашия нехаен поет, както е известно, почти изцяло е разляна в течение на сегашния миг (. . .). Анакреоновското жизнено доволство от сегашното, плитката и неоправдана мизантропия, лекомисленото отношение към живота и света не обещават безсмъртие в поезията, и с „жени и вино, вино и жени“, с Пипини и Розалии, с лудини, песни и ругатни, стари пари и нови глупости не само е непростимо да се доближава изкуството, но просто и не дотам е оправдано да се живееe (. . .). Кирил Христов се носи по пяната наменящата се в него и вън от него действителност (. . .). Недостоеен поет на своето време, той с по-голямата част от произведенията си не ще има право на живот през други, бъдни времена.“

Анализът в следващите 21 страници (хронологично — по жанрове и мотиви) цели да обоснове произнесената тежка присъда. Пътят на поета представлявал „странно и тъжно зрелище“: след първоначалния порив (през 90-те години), след очарователните първи стихосбирки иде неудържимият упадък. Като се изключат драмата *Боян Магесникът* (1905) и романът *Тъмни зори* (1920), където „отново засветват съкровени трепети на неговата буйна, скитнишка душа“, оттогава, сиреч от началото на века, ние сме зрители на безплодни поетически залитания, учудващи понякога със своята неочакваност и липса на самокритика: увеличаване по народната песен; модернистични опити, от които по-сетне той недостойно се отказва, като очевидно преиначи предишните си намерения и

амбиции; плитко ницшеанство и най-сегне — най-лошото — заслепление от последните събития в нашия живот, което изхвърли в литературата ни куп пакостни „военни“ книги. Каква лъжа, каква безподобно груба лъжа е разляна в тия стихотворения, разкази, драми, биографии, статии — това всеки знае. . .“

Дори когато е принуден да признае лирическото дарование на поета, с анализите, които прави на неговата природа — спецификата на това дарование, — Васил Пундев ни предупреждава да бъдем предпазливи, скептични, резервирани: имали сме работа с лековат и лекомислен поет, който „не може да спре продължително безмълвен „на вечността над книгата дълбока“, един поет, чийто поглед е неспособен да се взира „по вертикал“ — във височина и дълбочина, а все е устремен по повърхността — към хоризонта. „Той изобщо бърза. Къде? — Навярно и сам не знае“. . . „Бавното, строгото изкуство на големите му е чуждо“; „Поет-турист, в поетическите си екскурзии, дето често и непринудено се усмихва едно волно „е-хо!“, готово сякаш да измести накрай и най-трудните въпроси на живота, Кирил Христов отгоре-отгоре се е докоснал до много и различни теми, от много, плитки и дълбоки извори е сръбнал, на много места е надзърнал, но почти винаги с присъщото му избързване и липса на проникателност.“

При такава „лековата“ психика и „лекомислено“ отношение към света и изкуството, естествено всяка сериозна тема, всяка сериозна творческа задача, до която би се докоснал поетът, се оказва компрометирана в зародиш, още при своето зачатие. Сериозното и несериозното тук се редуват или съществуват едно до друго в нетърпимо съжителство. Дори когато се влияе или заимствува от трагически гении (Лермонтов, Шекспир, Ницше и др.), той притежава странната способност да олекоти и опошли драматически тежкото: „И дълбоките води у него изглеждат плитки. Той има някакви изравнителни, дори опошлителни способности.“ Поради това нищо чудно, че писателят проявявал безсилие да се справи с по-сложна художествена концепция, че не бил в състояние да доведе докрай хубавото, което безспорно се съдържа в някои негови амбициозно замислени произведения (например *Боян Магесникът* или *Тъмни зори* — въпреки всичко според Пундев „най-добрият наш реалистичен роман“). . .

По-нататък: „Плитък психолог“, „невнимателен четец на книгата на живота, Кирил Христов не умее да чете из страниците на собствената си книга. Той няма верен поглед за себе си, за своите способности и недостатъци, не може да осмисли и правилно да коригира поезията си.“ — Това вече го знаем — чухме го от Владимир Василев. Но Пундев прибавя нови аспекти към казаното: Кирил Христов не умее да измисля точни заглавия за стихосбирките си. С изключение на *Тренети* „нито една негова сбирка“ не носела подходящо заглавие. (Владимир Василев също тъй се чудеше защо поетът е нарекъл втората част от *Химни на зората* „тихи песни“, когато не тишината е характерна за тях, а животът, движението.“)

Перифразирано, Пундев повтаря и друго: сръчен и понякога лирически очарователен в скрепяването на непосредствено видяното и преживяното, поетът бил безпомощен, когато се опитвал да обобщава, сиреч, да мисли върху преживяното. Оттук — и неспособността му да придаде символична стойност или сугестивна значимост на своите чисто реалистични изображения: „Певец на вечната смяна в сегашното, той (. . .) е дал един от най-хубавите ни песни за природата, едни от най-чистите ѝ отражения, в които напразно се търсят някакви широки настроения и символистични замисли. Природата у Кирил Христов не е фон, а самата реалистична картина.“ И понеже по вътрешната структура на своята психика, по най-дълбоките си влечения е фатално обвързан с настоящето, с мига, той според Пундев не е в състояние да се обвърже трайно с нищо: не е въпрос само до неговото отношение към жената, където мярката

на любовното му търпение се изчерпва в три дни („Розалия, кога? Три дена стават! — Не мога повече!“). Има нещо по-страшно: този вечен „скиталец“ и ненаситен ловец на щастливи мигове е лишен от чувство към родината. Защото — пита критикът, доразвивайки казаното от Никола Атанасов през 1906 г. — „има ли родина без традиция, без история? Има ли тяга по родината без тяга по миналото? Има ли дом, родина скитникът, за когото е характерно тъкмо това, че живее с даденото днес и с възможното утре? Верен на своето скитничество, Кирил Христов е чужд на родината си. Дори неговият креслив патриотизъм говори тъкмо за липса на дълбоки връзки с нея. Той е по природа космополит. И там, дето той се явява енергичен, ядосан застъпник на България, у него се бунтува сякаш накарнено чувство за собственост. Не той принадлежи на България, а България му принадлежи...“

И накрая — последни логически следствия от приетото психологическо обяснение: щом Кирил Христов е поет на непосредственото преживяване, на настоящия миг, на прякото зрително възприятие без по-далечни мисловни, духовни внушения, щом поради това е вътрешно неспособен за каквото и да било трайно обвързване — към любимата, към родината, — обвързване, предполагащо памет, чувство към миналото, тогава у него липсва психологическа основа за възприемане на идеали, на мироглед изобщо: „Идеалите се опират и градят върху миналото, традицията, върху трайни, положителни национални качества, и който психически е чужд на тия неща, не може да има техните постройки за бъдещето. Същественият, дълбокият особености на човека са избягвали от художественото познание на Кирил Христов и затова у него няма общочовешки идеали, свой мироглед...“

VI

Интересно е тук да си припомним отрицателната градация в критическите оценки през годините: при д-р К р ъ с т е в поетът бе сведен до една първично-импулсивна натура — „неопитомено вълче“, от ония „атавистични представители на докултурния период на човека, у които действието предшества мисленето, защото интелектът още не се е диференцирал от волята“, „неспособни да мислят с ума“ и да изживяват идеалистически, социални, алтруистични пориви... След конфликта уязвеният П е н ч о С л а в е й к о в, преувеличавайки действителните или мними „болестни“ симптоми, безмилостно постави „диагнозата“ на всичко това: „Безпокойство и неуравновесеност, добре известни на психиатрите.“ С една дума: „беснуем“ — едва ли не обект не толкова на литературни, колкото на клинически изследвания...

След присъдата на *Мисъл* критиците — естествено по-предпазливи и по-снизходителни в детайлите и в общите формулировки — продължават с различни нюанси в анализа направената характеристика: лирическата дарба е безспорна, интуицията при обрисване на природни състояния — също, но всякакви опити за обобщение, логическо мислене, философска поезия или за помасщабни епически и драматургични решения завършват с жалко фиаско. Необуздан егоист, неспособен да познае обективно света и себе си, Кирил Христов е лишен от вярно чувство за природата и възможностите на своята дарба, за цялостното си творчество. Оттук — непрестанните му колебания и катастрофални срывове...

И все пак до войните резервите засягат сякаш най-вече психологическите предпоставки на дарованието и творческото амплуа на поета: признава му се едно, оспорва му се друго. „Неуравновесеност“ и „лекомислие“ са най-често срещаните характеристики. Но въпреки неговите многобройни сатирични стихотворения, строфи, епиграми, насочени против народ и отечество, никой не

се бе осмелявал да го обвини открито в липса на патриотично чувство, на любов към родината. След войните, както видяхме, и това бе сторено, и то — парадоксална ирония! — след като Кирил Христов бе гърмко декларирал, че безусловно подчинява своята муза на непосредствените патриотични повели и бе оставил обилни документи: купичка не патриотична, а грубо шовинистична, патриотарска книжнина.

Ала не е само това. Кирил Христов бе произвел вече твърде много във всички литературни жанрове — огромна при нашите условия продукция за един писател, ненавършил 50 години — и бе създал солидна основа за обективна критическа равностметка: какво всъщност е неговото място в историята на новата българска литература? Какъв е реалният му принос? В еволюцията на идеите и стила, в борбата на поколенията къде е той? Някога през 1906 г. Пенчо Славейков го бе изключил от редиците на „младите“, към които бе причислил само себе си, Яворов и Петко Тодоров. Една година по-късно, в сборника с очерци *Млади и стари*, д-р Кръстев изобщо не сметна за нужно да се занимава с него. От своя страна полемично раздразнен, Яворов, вече спечелил си репутацията на „декадент“, срещ новатор и модернист, публично обяви поезията му за безнадеждно остаряла. А по това време Кирил Христов едва бе навършил 30 години и въпреки преценките на кръга *Мисъл* цяло десетилетие бе създавал изключително витална, новаторска по теми, мотиви и настроения поезия. В обкръжението на тогавашните ни поети не е било справедливо да му бъде оспорена принадлежността към младите.

Сега, след войните, положението се бе коренно изменило: преди всичко за по-малко от две десетилетия поезията ни бе еволюирала далеч от целта, към която се стремеше Кирил Христов. Заедно с Яворов — „декадента“, се бе появил Теодор Траянов. След него: Димитър Бояджиев, Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Христо Ясенов, Емануил Попдимитров, Людмил Стоянов, Николай Райнов. . . Онова, с което Пенчо Славейков характеризираше „младите“ от началото на века, се бе превърнало на свой ред в анахронизъм — то бе отдавна превъзможнато. Търсеха се упорито нови форми, нови изразни средства — нови образи, метафори, рими, съзвучия, нова стихова структура. Разказвателната стихия на традиционната строфа бе заменена със символични алюзии; обективната (изобразителна) описателност — със субективни внушения; вместо реални картини от действителността — видения, блянове, копнеж по неосезаемото и безплътното. Поетичната форма престава да бъде подчинен медиум на рационално избистрени идеи — тя самата иска да играе роля на подсъзнателен източник на емоции и самостоятен двигател на асоциативни комплекси. От това стихът придобива неочаквана гъвкавост, музикална изтъченост, техническа виртуозност, стигащи нерядко до версификаторски маниеризъм. Един страстен порив към модерни форми, към „европеизъм“ в художественото мислене — по-могъщ и по-синхронно реагиращ на авангардни европейски образци от „европеизма“ на предшестващата генерация — обхваща писатели, интелигенция и публика. Сякаш внезапно освободен от бента на суровата „казармена“ дисциплина, веднага след примирието той се изразява в истински порой забележителни произведения: през 1918 г. Н и к о л а й Р а й н о в зашеметява читателската публика с шест книги: *Богомилски легенди* (второ издание), *Градът, Видения из древна България, Книга за царете, Очите на Арабия, Слънчеви приказки*. Екзотична фантазия, декоративно-орнаментално стилизаторство, музикална ритмика и източна мистика се противопоставят на традиционната, реалистична описателна проза. В поезията се появява Н и к о л а й Л и л и е в, който през същата 1918 г. публикува *Птици в пошта* (претърпяла две години по-късно второ издание). Нещо ново и опияняващо се излъчва от неговите серафично-чисти и звънки стихове с толкова

необичайна архитектоника. Все по това време (1920) засиява тъжната звезда на Димчо Дебелянов: верните му приятели Димитър Подвързачов, Николай Лилиев и Константин Константинов са събрали и издали в едно томче неговите стихотворения. Името му става легенда, мит, в който са концентрирани най-чиста нравственост, идеализъм, рицарско благородство, романтична изповедност и елегична нежност. Несретният му живот, трагична участ и необикновено човешка лирика, писана на фронта, усилват презрението към афектираните пози и фалшиви жестове на довчерашните шабски поети. 1921 г. Теодор Траянов, досега останал самотен и непонятен, утвърждава името си чрез *Български балади* (величествени видения, загадъчни образи, пламенна мистика), а Христо Ясенов — чрез *Рицарски замък* — възторжена, слънчева лирика, музикално опиянение...

Сякаш пред българската поезия се бяха разкрили нови, необятни хоризонти. Обръщайки се назад, към предвоенните години, младите изпитват чувството за една безвъзвратно отминала епоха: войните са ги направили някак си по-вглъбени, по-сериозни, по-взискателни към себе си и към другите. Сред една угнетителна действителност — грозна, отблъскваща, — единствено убежище за тях става изкуството. В своя романтичен идеализъм те го виждат като храм, в който поетът-жрец свещенодействува. Тук не трябва да се допуска нищо, което би го осквернило — никакви користни житейски комбинации, груби утилитарни (пропагандни, нравоучителни, агитационни) повинности, под каквито и благовидни форми и мотиви да се предлагат. Извайването на един художествен образ, откриването на една оригинална метафора или рима, някакво неочаквано съзвучие изглеждат често пъти по-важни от рационалния смисъл, който се изразява чрез тях. Бързото, нехайно писане — било като непосредствен израз на едно афективно състояние или субективна реакция на някакво външно събитие — в недопустимо; небрежното боравене със словото — грапав или неправилен слог, граматически неуместни съкращения или удължавания на думи, изопачени ударения, изкуствени съчетания, каквито са си позволявали и продължават да си позволяват старите поети, не се прощават... Основаните нови литературни списания в една или друга степен утвърждават това самочувствие: *Вezni* (1919) на Гео Милев отстоява позициите на един екстремистки модернизъм, за който историята на литературата започва едва ли не от символизма и експресионизма; *Златорог* (1920) на Владимир Василев продължава традициите на *Мисъл*, но представителният поет (и съредактор) на списанието е Николай Лилиев, далеч надмогнал традиционната индивидуалистична лирика на Пенчо Славейков, формирана под влияние на немски образци на XIX в. Теодор Траянов, Иван Радославов и Людмил Стоянов са решили да превърнат *Хиперион* (1922) в борческа трибуна на закъснелия символизъм... Преводните материали на списанията (поезия, разкази и статии) застъпват модерни автори и целят да култивират съответен вкус у своите читатели...

При тези условия какво става с Кирил Христов? Какво може да бъде отношението на младите към неговото творчество? Не е трудно да си представим, че той им е изглеждал окончателно надживян, едва ли не допотопно анахроничен. Пък и творческото му поведение след разрыва с *Мисъл* е доставило предостатъчно аргументи в тази насока: още тогава, в началото на века, за да раздразни довчерашните си приятели и покровители, Христов шумно оповестява приобщаването си към противниците на *Мисъл* — представителите на традиционализма около Иван Вазов. Самият Вазов използва предговора си към *Избрани стихотворения* от 1903 г. на новопокръстения отстъпник, за да нападне водача на „младите“ Пенчо Славейков и да внуши, че Кирил Христов не им принадлежи, че той е при тях, при „старите“. От своя страна сякаш за да докаже правомерността на това внушение (а всъщност за да продължи да дразни

кръга *Мисъл*), Христов пише пресилено хвалебствени рецензии за всяка нова книга на стария Вазов, като не пропуска да уязви неговите критици. Дори прибъгва до диверсионни ходове: не Вазов — те са остарели! Пример: по повод на сборника *Видено и чуто* той възкликва тенденциозно: „Вазов младее! Вазов във *Видено и чуто* е по-млад от най-младите наши писатели! (. . .) Вред е наложен печатът на великата истина, че истинският поет никога не остарява, не се изтъква, не се изчерпва. Разни д-р Кръстевци и Пенчо Славейковци могат колкото си щат да хитруват и да хулят поета. Неговият отговор е: томове от много трудове.“

Целта естествено е да се докаже чрез Вазов, че „истинският поет“, сиреч Кирил Христов, не може да остарее.

И все пак, въпреки огромното си самочувствие, изглежда че понякога тежки съмнения са го сполитали: дали не е наистина остарял! С новите си, модернистични творби Яворов предизвиква възторжени отзиви. По неговия път са тръгнали младите. Самият той, Кирил Христов, е възхитен от ранните символистични стихове на Теодор Траянов, когото във в. *Ден* (11 януари 1906), изненадващо за своя нрав, си позволява да нарече „български Демел“. Дали не би могъл сам да опита — да освежи и спаси от преждевременно излиняване своя стих чрез контакта си с една нова естетика, триумфално шествуваща из Европа и с толкова привърженици в родината му? И когато през 1906—1907 г. в Германия се запознава от оригинал с вдъхновителите на Траянов (Рихард Демел и Стефан Георге), Кирил Христов създава своя „модернистичен“ цикъл *Intermezzo* — пет композиции: „Скрижали. . .“, „Литургии. . .“ и пр.

Самото название на цикъла вече говори за епизодично отклонение, за несвойствен на поетическия му натюрел експеримент. И резултатът се оказва крайно тъжен: този витален, предметно-пластичен, с необикновено изострени за външния свят сетива поет си надява маската на загадъчен оракул — абстрактен, алогичен, претенциозно-снигматичен. . . Критиката това и чака. В л а д и м и р В а с и л е в саркастично осмива това „клоунство“: „Ама не десет, ами десет тома литургии да напише, Кирил Христов няма да стане Стефан Георге — ня-ма! Защото не е дума за постигнатия тук-там наистина оригинален шрих, а изобщо за основните душевни диспозиции за символистично съзерцание и символистически стил. Тоя стил е чужд на емоционалния и имажинативен склад на писателя.“

Осъзнал своя неуспех, поетът ще предприеме нов диверсионен ход: модернистичният му експеримент с *Intermezzo* бил — убеждава той — чиста мистификация; тя целяла да покаже, че модернистичната лирика е лесно изкуство, че всеки могъл да я прави, а той, Кирил Христов, най-добре от всички. И все пак „мистификацията“ по-късно се оказва включена в сборника *Слънчогледи*.

Тъй или иначе Кирил Христов е доказал, че мястото му — уви! — не е вече сред „младите“. Войните, както видяхме, уясняват и поляризират още повече позициите: рамо до рамо с Вазов той създава „патриотична“ лирика и патриотарска книжнина (поеми, драми, разкази, публицистични статии, биографии на генерали): традиционно (по-точно: казионно) вдъхновение, традиционни мотиви, традиционни средства — остарял език, много често немарлив, делнично плосък и груб; при това всичко туй съпроводено с ожесточени нападки (в предговора към *Победни песни*) против т. нар. „модернисти“, сиреч против „младите“. При подобна ситуация за тях, за младите, е било пределно ясно: този „ретрограден поет“ е чиста проба *Вазов епигон*. Неговото място в новата българска литература, ако изобщо има такова, е някъде там, в края на миналия век, когато създаваше епикурейските си химни и живописни природни картинки. Драстичен израз на това становище дава Г е о М и л е в в първата годишнина на *Вezni* (1919, кн. 5). Атакувайки неколцина критици (В. Добринов, Цв. Мин-

ков, М. Николов, К. Гълъбов, П. Росен), младият защитник на модернизма самонадеяно пише:

„(. . .) Има още хора, които се държат здраво за издъхващата — или издъхнала вече — традиция в българската литература, традицията, която изпуща последния си агонистичен стон чрез епигонската литература на днешния български писец, в защита на когото излизат (и с какви конвулсии) споменатите по-горе критици. Ние обаче виждаме ясно развоя на българската литература — предопределен и неотвратим, — развой отвъд днешната епигонска традиция. И оттук: нашето спокойствие и авторитет. Достатъчно е да отбележа един само исторически факт: де е Вазов, де е Кирил Христов? — Минало! Литературната съдба на последния — това е съдбата на цялата българска литература, в която днес зее пролом между традицията и — онова, което иде. Кирил Христов умря като поет още в 1903 със своите „Избрани стихотворения“; той не написа нищо след това — защото чувствуваше, че няма смисъл да пише повече така, както бе писал; почувствува себе си без почва — и дерайлира: написа знаменитото „декадентско“ *Intermezzo*, а после — без път и до днес. Остана ли някой след него? „Реализмът“ в българската литература изживя себе си във Вазов и Кирил Христов. Този последният е последният от една изчезнала династия — Последният Абенсераж. . .“

Юбилеят на Вазов през 1920 г. външно погледнато сякаш иде да потвърди преценката на Гео Милев за вътрешното (естетическо и творческо) сродство между стария поет и Кирил Христов, по-точно — за отношенията им на първомайстор и ученик-епископ. Участието на Христов в този юбилей се оказва необикновено дейно. Той е в комитета по чествуването като представител на Съюза на българските писатели. Научавайки това, Боян Пенев, представител на Софийския университет, незабавно обявява своя отказ (в писмо от 1 май): „Чудно ми е, че този човек, който е извършил толкова подлости от най-долен характер, все още намира прием в средата на честни хора. Невъзможно ми е да взема каквото и да е участие в комитета.“

Боян Пенев напуска, но Кирил Христов естествено остава в комитета. При това като чиновник в културното отделение към Министерството на народната просвета и като прононсиран приятел, почитател и ученик на юбилея, възложено му е да напише *Животопис* на Иван Вазов, кантата в негова чест и поетическо посвещение, което той прочита на тържеството. Освен това съчинява и речите, които произнася министърът Стоян Омарчевски, а той с огромно неудоволствие ги изслушва. За ония негови съвременници, които са чели и слушали тези „животописи“, „кантати“, „посвещения“ и речи, е било във всяко съмнение, че Кирил Христов остава верен на Вазов и на Вазовата поетическа традиция, че е наистина един от „последните Абенсеражи“ на тази славна традиция. За другите обаче, които по-късно са преглеждали неговия Дневник, истината е по-нюансирана: дори да е близък до неговата поетика и да бъде смятан за негов последовател, Кирил Христов не цени Вазов. Сам подценяван и критикуван, той ревнува заслужената слава на стария поет, пък и съзира наивитата на остарелия му стих. Така, докато за целите на тържеството съчинява дитирамби („Богородъхновеный“, „Слава теб, любимцецо народен!“ и пр.), тайно в Дневника си записва: „(. . .) Колко лош художник е Вазов, най-ясно личи, когато един композитор се заложи да изработи нещо върху негово стихотворение. Опити са правени не малко. Банален, просташки ред на думи, от който не може да се извлече музика.“ И по-надолу: „Художеството не е лъжица ни за неговите уста, ни за тия на читателите му. При все туй и той е много за тях. И само това може да оправдае засиления тон, преувеличените хвалби, с които искаме да подигна до максимум кредита му в техни очи.“

Странно обяснение! Любопитно е наистина: ако Кирил Христов е мислил тъй за Вазовото творчество, защо тогава се е съгласил да пише всички тези „животописи“, „кантати“ и „поетически посвещения“? — Защото министърът му ги е възложил, а той очаква от него много важни услуги: първо, уреждане на въпроса да му се отпусне народна пенсия, каквато той отдавна иска, и второ, устройването на собствен юбилей — тогава не просто официална церемония за почит, а и материална примамка: Вазов е получил сто хиляди лева, освободен е от данъци и всякакви повинности. За Кирил Христов това би означавало, както отбелязва в Дневника си, „заминаване на спокойствие в чужбина“ и „отдаване на работа, работа, работа“...

Не става нито едното, нито другото — враговете му са толкова много, че лесно са осуетявали всяко негово искане. За компенсация (и пак по негово настояване и молби) министърът урежда онова, което е могъл: да му бъде издадена антология със стихове. Антологията излиза през юни 1922 г.

Може ли обаче да бъде доволен честолубивият и славолюбив поет от такава скромна компенсация? Всъщност какво е състоянието му през тези тежки за него години? Как реагира на толкова много критики, справедливи и несправедливи атаки, обвинения?

VII

Кирил Христов не разбира и не е в състояние да схване, че между него и времето е станало сериозно разминаване. Той не приема новото — не признава никого след себе си и смята за „негодници“ всички, които са търсили и продължават да търсят нови литературни кумири. В един фрагмент от Дневника му, озаглавен *Гени и негодници* (25 април 1919), той се възмущава от лекомислената българска критика, която за няколко десетилетия успяла да издигне и да смени толкова много действителни или мними величия. И кои имена всъщност тя посочва? — Вазов, Ст. Михайловски, К. Величков, П. П. Славейков, него самия (К. Христов), Яворов, Петко Тодоров, Елин Пелин, Йордан Йовков, Теодор Траянов, Николай Райнов, Николай Лилиев... Предстои ред — прокува иронично Христов — на Людмил Стоянов, Христо Ясенев, Гео Милев и пр. Заключение се разбира от само себе си: то е нова — за кой ли път? — саркастична присъда срещу „слабоумната“ литературна критика и в крайна сметка — срещу незрелостта на българския народ: „Рядко в друга област на нашия духовен живот могат да се намерят толкова документи, колкото дава нашата литературна критика, за да се покаже и на най-смътно разбиращия, че сме един съвсем зелен народ.“

Всъщност всеки, който знае какво означават за българската литература цитираните имена, разбира и увлеченията, и пристрастията, с които са били изтъквани. Освен това редът, в който ги поставя Кирил Христов, вече съдържа *логиката* на нейното развитие: Вазов, Михайловски, Славейков, Кирил Христов, Яворов и т. н. — това са наистина последователни етапи, всеки със свои завоевания: идейно-тематични доминанти, структурно-стихови, езикови и стилистични особености; със свои специфични мотиви и форми за въздействие. Тази „логика“ на развитието е обусловена от обективни, външни фактори, но тя се подчинява и на иманентни закономерности. Естествено беше (при едно друго време и други изисквания) Вазовата поезика да бъде заменена — в литературната ни действителност да се наложи такава творческа личност като Пенчо Славейков, след Славейков — Яворов, след Яворов — всички ония, за които с толкова презрение говори Кирил Христов. И какво по-нормално от това — всеки да бъде изтъкван за новото, което внася? Той обаче не е в състояние да приеме това. Младите поколения в литературата го отвращават — от Траянов

насетне царяла ужасяваща „клептомания“. След него — пише Кирил Христов в една статия, озаглавена *Мъртво време* — „заразата избухна като холера или чумна епидемия. (. . .). От тогава почва най-мъртвият период на българската поезия: периодът на преписване чужди откъслечи и механичното им слепване в стихотворения, периодът на непризнаване чуждата собственост, — на литературния болшеvizъм. (. . .). И въпреки това, че Траянов се отчая в лесния, усвоен от сляпо и сагато, механически начин на писане и замлъкна, епидемията не само не угасна, а ето вече петнайсетина години върлува, додето стигна до пароксизъм у Николай Райнов (. . .). Като Траянова, той е едно отрицателно явление и ще има участта на предшественика си: участ на лош преводач, лош съставител на ненареден лексикон от цитати — и ще служи за характеристика, от една страна, на грабливостта на българина и в литературата, от друга страна — на простащината и маймунското състояние на голяма част от днешните български читатели.“

Ако става дума за посредствени подражатели, никнещи като гъби след дъжд при всеки моден повей, негодуванието на Кирил Христов, колкото и да е невъздържано, все би имало някакво основание. Но то цели да уязви не малките, а значителни художници на словото.

Вън от въпроса за справедливостта или несправедливостта на писаното, можем да си представим какви чувства са възбуждали тези редове (а цялата статия е издържана в такъв тон!) не просто у засегнатите и техните почитатели, а у читателската публика изобщо.

И все пак статии се пишат по-рядко, а възбудата, афективните състояния са постоянни. За да им отговори, Кирил Христов разполага и с други средства: преди всичко *Дневника*, който води с методична, неотстъпна последователност с единственото намерение да си отмъсти на „въртоглавата българска интелигенция“, да я прикове вовеки веков на позорния стълб, задето не го е разбрала и го е измъчила до смърт. Дневникът обаче е тъй драстично откровен, изпълнен с толкова изобличаващи характеристики на хора и събития, че е невъзможно да бъде отпечатан приживе. А Кирил Христов държи неговите преценки да бъдат чути веднага. Има едно по-бързо и ефектно средство — *епиграмата*. Тя може да се публикува анонимно и пак да достигне своя обект — стига да е точна и изразителна. Кой не би познал уличения злосторник? Ако в нея се огледат и други — толкова по-добре: значи е изобличил не една личност, а цяло явление. При това епиграмата е къса, лесно се запаметява и устно предава: в кафенето, кръчмата, редакцията, на улицата. . . Тук може и да не спести името. „Негодникът“ е назован. . . При нрава на Кирил Христов вече разбираме, че той няма да чака публикуването ѝ, а щом я съчини, веднага ще я изрече — в компания, дори в присъствието на самата жертва. А жертвите са много — противните нему особи, враговете му са тъй многочислени и от толкова различни сфери на българската култура: поети, писатели, критици, професори, академици, общественици, държавници. . . Всеки за нещо му е накривил, в нещо му е длъжен. . . И той пише — в повечето случаи несправедливо, но почти винаги находчиво, с бърз сатиричен и поетичен рефлекс. Пише и невъздържано декламира епиграмите си навсякъде — без да подбира средата. В една сравнително малка София, където интелигенцията се познава отлично и където всичко се научава бързо, особено ако цели да уязви някого — някоя важна персона, заслужила личност, — тази дейност на Кирил Христов го zlepоставя още повече и предизвиква още по-силна и всестранна омраза. „Напълнил си джеба с епиграми против всички и искаш да те обичат и уважават“ — апострофира го Елин Пелин, също един от уязвените.

Кирил Христов вижда всичко това и при страшната жажда за признание, която винаги го е измъчвала, депресията стига до истинска безизходица. В *Дневника* си записва:

„Изнася ли ми да живея или не?
Всички ми сметки ме уверяват, че животът ми е едно безцелно мъченичество.
Разсипването на моето здраве напредва бързо. Виждам, че се търкалям по наклонна плоскост към тъмна бездна, и нямам желание да направя опит да се спра. Вечер не мога да се прибера дома си, без да се отбия в някоя отравителна кръчма и да прекарам няколко часа в обществото на последни негодници. Често оставам и до късно след полунощ, минавайки от едно заведение в друго, додето всички се затворят. На другия ден, цял разкостен, трябва да лежа със студен компрес на сърцето.“

В такава състояние той мисли за смъртта — вижда се мъртвец и знае, че само тогава ще дойде признанието — речи, цветя, похвални слова. . . След като цял живот са го измъчвали, сега лицемерно ще жалят. В сп. *Обществена обнова* (декември 1919) той публикува стихотворението *Моята смърт*:

Аз стиснах своите ръце стопени
в пестници костеливи сетен път —
и свърши се. От членове студени
откъсна се и отлете духът.

И никой ми очите не затвори,
ни изкривените от скръб уста;
страданъето на цял живот говори
все още — на живота и света.

Но ето, чужди ме редят бездушно;
и ето ме със скръстени ръце
върху гърдите, аз лежа послушно.
Успокои се моето сърце.

Какви са тез цветя? Кой свещи пали
над мен? О, лицемери, настрана!
Догде живях, кой виде и пожали
цветята мои, мойта светлина?

VIII

При такива обективни и психологически обстоятелства излиза новата *Антология* на Кирил Христов — великолепно издание на Министерството на народната просвета: луксозна хартия, красив и чист печат с оригинален офорт от Петър Морозов (портрет на автора) и приложение: 22 страници с отзиви на българи и чужденци за поезията на твореца. Краснописният му автограф в началото — сонетът *Те и Той* е вече дръзко предизвикателство срещу колегите му, срещу интелигенцията изобщо. „Той“ (с главна буква!) без съмнение е самият Кирил Христов, а „те“ са останалите — „негодниците“ на перото, неговите врагове:

Тям странни са възторзи и оман.
Без полза не повеждат те борба.
У тях и чуждото се криво знае.
Трохи те сбират в просешка торба.

И всеки, смей ли се или ридас,
прилича на пищялка от върба:
надувай колкото си шеш — това е:
единствен звук е нейната съдба.

Мъдрещо, тоз' живот без теб е празен!
Ти своя носиш — в щастие, в беда —
от себе до далечните звезди.

Народ със свят без теб е чръв прегазен!
Но — в слово — подвиг ти разнообразен
като самия Божи свят бъди!

Антологията съдържа по преценка на поета най-доброто, създадено от него през 25-годишното му творчество. Към онова, което бе включил от *Химни на зората* и *Слънчогледи* (1911), както и от сбирката *Победни песни* (1916) се прибавя новият цикъл *Игра над бездни*. Самото заглавие на цикъла вече говори за ново чувство, нови преживявания, нов поглед към света: в този живот, изпълнен с мъки и огорчения, с толкова трагедии и неразрешими противоречия, поезията, създаването на стихове не е ли — „игра над бездни“?

Цикълът започва с цитираното вече стихотворение *Моята смърт* (сега под заглавие *Реквием*), сякаш за да определи господстващия в него емоционален тон — на печал и резигнация. Тук вече няма жизнерадостни „химни на зората“ или бурни сатирични изблици срещу съвременната му действителност. Има неопределена, но и непреодолима тъга, „вечерна“ меланхолия, скръбни равнометки, самота — и в самотата: натрапчиви мисли за смъртта, мрачни изкушения да сложи най-после край на страданията си:

До кога? Та всеки миг ний време!
Непрекъснат погребален звън!
О, защо в един атом от време
да не досънуваш тежък сън?

Стига радост тебе е боляла!
Стига в болки сладости дири!
Дигай чашата! Изпий я цяла
и със всички жили изгори!

Любовното чувство — и то не е вече същото: остри угризения за сторен грях, за тежка вина го пронизват; някогашният безгрижен жизнелюбец и епикуреец, който пееше:

Да се любим днес, о мила, —
що ни трябва утрешният ден? —

сега се е преобразил в угнетен и примирен скептик (нещо невероятно наистина — угнетен от собствената си гузна съвест). Миналото го зове с разкъсващите спомени за любима покойница — спомени, върху които тегне съзнанието за някаква ужасна вина:

И мисля си за тебе, моя мъртва,
и мисля аз за своя страшен грях.

С благочестивото, но безнадеждно чувство на нещастен поклонник той се връща към светите места на техните някогашни срещи, където всичко му говори за нея. Тогава любовта бе за него бурен, ненаситен плътски порив („С уста в уста до кърви прилепени — и цял живот така.“); сега тя се излива в драматични, задъхани мрачни диалози, които по-скоро отразяват раздвоението, несъвместимостта и отчуждението на двата пола: той остава горе, в своята студена самота („Тук падат гръмотевици, дете! И студ е тук, при ледниците вечни!), а нея отправя долу, при земната топлина на другите:

За мен е късно... Ще остана сам
да дира своята смърт по върховете.

Когато ѝ позволи да го следва, не личи и помен от някогашната страст:

(...) Вървим днес, озарени
от светещи целувки на сетната тъга,
с безброй несъвършенства световни примирени.

Уморила ли го е вече плътската любов? Не е ли още рано? Едно стихотворение (*Пустиннослужител Йоан Рилски*) е изненадваща апология на духовното съвършенство, на аскетизма и отшелничеството против „демоните на плътта“, обричащи я на отвратително тление:

Не ще вонята на меса, приживе
разкапани, да съпровожда мен!
Със плячката на зверове дивни
задхал бих се в светия си ден!

Кога пред Теб душата ми застане,
съблечена от тленната си плът,
о, Творче, вяра дай на окайний,
че стигна вечността по правия път!

Разбира се, това не е Кирил Христов, но създаването на едно такова стихотворение и вложените в него настроения са вече указание за станала промяна. Той е наистина уморен от плътския разгул и сам го признава:

Аз уморен съм от властта на красотата
и уморен съм аз от жара на тела.

Къде остана неизтощимият скитник, който по всички „краища и земи“ не търсеше нищо друго, освен „весела дружина“ с „вино и момии“? Къде остана неговият дързък девиз: „Жени и вино! Вино и жени!“, произнесен „с пълна чаша в ръката“? Неговото безумно желание да прекара цял живот до топлото тяло на любимата си? Не се ли оказа всичко това илюзия, „дивен сън“, който при това ще бъде забравен:

Нима умряхте вий, нима сте толкоз бедни
за мен, дни минали, същински сенки бледни!
Нима ще бъде то един забравен сън?

Промяната засяга и чувството на Кирил Христов към природата. Изчезнала е някогашната планинска поривистост, неговото възторжено: „Балкани, вдигайте се в небесата!“ Пантеистичното опиянение на *Тихи песни*, онова любовно живяване в космическия ритъм, в могъщото дихание на стихияте, ненаситното вглеждане в някакъв незначителен, трудно уловим детайл, състояние, преход — всичко това е отстъпило място на едно хладно, дистанцирано съзерцание, привлечено от тъжното, унилото, неугледното в природата. Сега на полето погледът му се спира върху едно самотно дърво — алегория на собствената му самота, — което при настъпването на залеза сякаш че расте, докато клоните му опрат в небесата. Когато угасне и последният лъч на деня, то става „по-черно от самия мрак“. . . В подножието на планината селцето му се вижда „черно, жалко“; ослепителното есенно слънце го прави още по-грозно и разкривено; уморително скриптят колите по прашния път. . . Неопределена тъга е легнала върху гърдите на поета:

И свива се сърцето и боли ме —
Защо? Не знам. То мъка е без име.

Лозите и овощните дървета са отрупани с плод, но никой не го прибира; къшурката сред тях цяло лято е останала с отворена врата. Защо? Някакво не-

шастие ли тегне тук? „Болест ли невярна сполѣти на ступана челядта?“... Друг път той се лута в мрака на нощта — опипва стръмния път с тояжката си, напряга слух и взор — дочут звън му разкрива призрачното видение на бял кон с „бавно влачени железни спони“...

Със своя унил вид есента е в унисон с настроението му: дни наред вали; той гледа разсеяно навън:

Минава татък шоп, нехайно цопа
из локвите. Дъждецът си вали.
Врата се някъде от вятра хлопа.
Аз слушам и душата ме боли.

Зимата е не по-малко тъжна: есенният дъжд се е превърнал на сняг — все тъй неспирен, все тъй угнетителен. Самотната вечер сякаш иде, за да му разкрие безсмислието на всичко:

И питам се: защо да се живея?
Какво очаквам още аз? О, Боже,
как скръб от всичко около ми вей,
където поглед уморен се сложи.
Вън сняг вали — тъй както е ваял
преди безкраен ред хилядилетя.
И свило е сърцето ми печал,
и лягам разломен, без да разсветя...

Колко е далеч всичко това от характеристиките на Васил Пундев за поета: „лек и лекомислен“, „нехаен“, „поет-турист“, чието „анакреоновско жизнено доволство от сегашното“ му отнемало способността да се замисли над „трудните въпроси на живота“! Щампата още веднъж надделява над правдата: поетът и цялото му творчество предумишлено се идентифицират с едностранчивия образ, конструиран от част неговии произведения, писани в най-ранна възраст. Промените, които той претърпява — дори толкова съществени — не разклащат предубеждението. Един съвременен изследовател на Кирил Христов пише: „Цикълът „Игра над бездни“ (...) повтаря стари настроения, но без предишния пламък и енергичност, разкрива изчерпаността на поета, безсилието му да намери в себе си творчески импулси и в същото време — безсилието да догони своето време и неговите нужди.“

Нека анализираме последователно казаното:

„Стари настроения“! — Видяхме, че не е така. Не че по-рано Кирил Христов не е създавал тъжни стихотворения. Създавал е, и то много, но сега липсват емоционалният контрапункт, балансиращите мотиви. Тъгата, резигнацията, отчаянието са господстващи състояния на съзнанието и поради това моделират по нов начин отношението му към света и към себе си. А ако е така, как може да искаме от поета да запази „придшния си пламък и енергичност“? Където са налице потиснатост и меланхолия, „пламъкът“ и „енергичността“ са изключени, но това пък нито означава, нито задължително налага „изчерпаност“, „безсилие да намери в себе си творчески импулси“. Банална истина е, че тъгата, отчаянието, меланхолията могат да се окажат толкова благодатна почва за продуктивно настроение, колкото жизнерадостта и оптимизмът. Стига те да се овладели талантлив поет. А че в *Игра над бездни* тъкмо това се е получило, може да се съмнява само оня, който е повярвал на предрасъдъка, че поетът Кирил Христов е „умрял“ през 1903 г., когато публикувал своите *Избрани стихотворения*, както твърдеше Гео Милев. Що се отнася до „безсилието“ му „да догони своето време и неговите нужди“, заслужава да се каже следното:

Че през 1922 г. Кирил Христов се е разминал с литературните вкусове и възгледи на своето време, е факт, който ние вече отбелязахме. Но това не значи априори, че той е обречен на безплодие или на негодност да създава автентична поезия. Понякога такова разминаване може да се окаже дори нейна предпоставка. Какви собствено са били съществените „нужди на времето“ и можел ли е той да им отговори, без да изневери на себе си, без да се унищожи като поет? И защо „бесилие“? Кой сериозен поет, поет, уважаващ себе си и своята дарба, се впуска в такова рисковано състезание? Кирил Христов се бе опитал през 1907 г. с цикъла *Intermezzo* и претърпя провал. Провал бе и опитът му „да догони своето време и неговите нужди“ през войните — той създаде творчество, за което бе справедливо обруган и от което по-късно се отказва. Не е ли достатъчно сега, че изразява онова, което чувства и както го чувства? Същественото е, че го прави като поет.

IX

Следователно всеки, който би прегледал *Антологията* на Кирил Христов непредубедено и внимателно, не би пропуснал да забележи новото в нея. Не като поезика, като иманентно отношение към стиха, а като отношение към света и към себе си. Ала непредубедено да се чете Кирил Христов е крайно трудно, а през 1922 г. е било почти невъзможно: много хора са го намразили. И в омразата си виждат само онова, което ги е разгневilo. То пък в Антологията се оказва в изобилие. С предизвикателно усърдие Кирил Христов е събрал тук многобройните си епиграми в два цикъла: *Чемерика* (11 на брой) и *Запалени стрели* (71). Разбира се, те са анонимни, но мнозина са се познали (или припознали) в тях. Той самият, който ги е декламирал тук и там, трябва да го е знаел. Предчувствайки угрозата, в Дневника си по това време е записал:

„Пустната лие книгата, най-съществената част на радостта ми е загубена. Аз зная, че тя ще бъде пипана, мачкана, изнасилена от хора с отвратителни душици, от идиоти, които е нямало защо да учат азбуката. Честити ония, които не познават тази болка.“

Имало е за какво да се плаши Кирил Христов. А л е к с а н д ъ р Б а л а б а н о в, професор в университета и редактор на в. *Развигор*, попада на екземпляр, преди тиражът да бъде пуснат по книжарниците. Почувствувал се уязвен в няколко епиграми, но използващ като мотив една от тях, Балабанов, побеснял от гняв, незабавно реагира във вестника си. Жлъчният му памфлет носи заглавие *Сухи напъни*:

„Издавани, преиздавани, избирани, преизбирани, дъвкани, предъвкани, антологии, алогии и мизерия. Кирил Христов като млад и обещающ талант написа в къоравите времена няколко хубави стихотворения, за което дори (. .) проф. Ал. Теодоров-Балан в своята литература казва: „Бисерен лирик в нашата литература е Кирил Христов.“

Колкото пусти и непотребни са тия бисерни критически думи, които Кирил Христов е турнал начело на отзивите за поезията му, толкова празна е цялата антология. Освен 8—9 малки и стари стихотворения, които Кирил Христов е писал като млад обещающ талант, всичко друго е куругюрюлту. (. .) Отдавна вече никой в България не се занимава със сухите напъни, с т. нар. стихотворения на Кирил Христов, нито като критик, нито като читател. Толкова е пусто в тях. А стиховете са старомодни, без топлина, без сила, без сок. Образец на всички е автографираното „Те и Той“. Такава е мизерията, че не ти се и влиза вътре, въпреки изящната хартия, отличния печат и на халос похарчените пари на Министерството на просвещението, което е издало никому не-

пужната антология, препоръчана, види се, от придворните критици на министерството.

Между многото пусти работи, с които е изпълнена тая държавна антология, има и няколко епиграми, под заглавие „Чемерика“ и „Запалени стрели“ с отвратително досадни глупости и надувания. Такива блудкави епиграми Кирил Христов е публикувал много и навсякъде. Но никой не се е почувствувал засегнат. Защото те са празни, скучни, бездарни, сухи, нямат никакъв бодил.

Но една епиграма ми обърна вниманието. И тя е тъпа, и тя е глупава, и тя е блудкава и непоносима като другите, но все пак тя ме засегна. Защото аз съм македонец (. . .).“ (Следва епиграмата, написана още през 1903 г. срещу книжаря-издател Христо Олчев, с когото Кирил Христов тогава се скарва).

„Кирил Христов е свободен каквото ще да дращи. И не аз ще се сърдя, когато на цели народи се казват грозни истини от поети, особено ако те са наистина поети, а не са отдавна изсъхнали барички. Тъй че не искам да тероризирам нещастния автор с някакъв си патриотизъм. (. . .). Но че едно държавно министерство на просвещението сега издава такова безобразие с държавни средства, на такава изящна хартия, това е . . . това е помрачение.“

По-тенденциозно и по-несправедливо никога дотогава не се е писало за Кирил Христов. Това е върхът или — за да използваме употребената от него дума, — това е пароксизмът на омразата, която продължително и систематично сам бе предизвиквал. Оттук нататък перипетията са известни: срещу поета се поема ожесточена кампания, каквато никой друг български писател не познава. Канонадата на *Развигор* трае повече от месец — във всеки брой. Заедно с него тя се поддържа и от задружния огън на *Пряпорец*, *Мир*, *Слово*, *Нова народна трибуна*, *Работнически вестник*, *Македония*, *Епоха*, *Хиперион*. . . Зад всеки вестник и списание, зад всяка статия, памфлет, бележка стоят настръхнали не просто отделни автори или групи съидейници, но цели политически партии и обществени организации. Сякаш цяла интелектуална България се е надигнала, за да смаже най-после „злосторника“, „хулителя“, както го нарече Васил Пундев във в. *Слово*. И какъв език, какъв порой от обвинения! Сумирани, атаките се отправят в няколко посоки:

първо — Кирил Христов е оклеветил по най-недостоеен начин македонците, когато те проливат героично кръвта си, забравяйки какво сам е писал по време на войните;

второ — неговата хула е израз на политическата му и идейна безпринципност — той винаги е хвалел или отричал съобразно конюнктурата и изгодите на момента: македонците или кайзер Вилхелм II; довечера е обслужвал генерал Жеков, днес — министъра Омарчевски;

трето — „нравственото му падение“ е неотделимо от неговия литературен банкрут — той е „бивш поет“; създаването от него е документ за угаснало дарование, безсилие и пълен творчески провал;

четвърто — за такъв „банкрутирал поет“ бедната ни държава е похарчила повече от 300 хиляди лева, за да издаде никому ненужната антология. Кой са тези органи, комисии, правителствени лица, разрешили скандалното разсипничество в един момент, когато „над България гори огън“. Какво е това: „литературен скандал или ограбване на хазната“ . . .

Вижда се, че атаките целят по-високо от Кирил Христов — чрез него да злепоставят, да компрометират правителството и лично министъра на просвещението Ст. Омарчевски — почитател и покровител на поета. Нас, разбира се, ни интересува литературната страна на въпроса: антологията като пореден повод да бъде определено мястото на Кирил Христов в историята на новата българска литература. „Бивш поет“ — това е всеобщата квалификация. Разликата е само в конкретните съображения и в аргументацията. Към присъдата на гру-

пата *Развигор* може да се прибави позицията на два противоположни лагера: политически ангажираната безкомпромисност на Георги Бакалов в *Работнически вестник* и естетската критическа санкция на символистичната трибуна *Хиперион* — санкция, произнесена от нейния идеолог Иван Радославов.

За социологично мислещия Бакалов падението на поета Кирил Христов е логически резултат от идейната му подчиненост на буржоазната класа, която го превърна в „оръжие на своите еротични въжделения и патриотарска кръвожадност“. Някога, в началото на своя творчески път, докато изпитваше благотворното влияние на социалистическите идеи, той създаде няколко ценни творби. По-късно обаче, когато „се присламчи към трапезата на новия си господар“, той развя победно „знамето на еротизма“. След това дойдоха патриотарските му изстъпления и главоломния му провал. А днес? Днес — пише Бакалов — „тоя поет живее с трохите на своето минало, със спомена на някогашния си талант (. . .). С пепел би трябвало да си посипе главата г. Кирил Христов (. . .) и да се зарее в българската поезия, която отдавна вече не познава такъв поет. Кресливата реклама, към която прибегва понякога, няма да съживи един талант, губен за угода на най-ниските страсти на една хищническа класа.“

По-спокойна по тон и различна в аргументацията, но не по-малко категорична в общата оценка е статията на Иван Радославов: „Кирил Христов беше един поет. Но днес — той не е вече такъв. Той не увлича, не вълнува, не владее. Неговото име принадлежи на миналото.“

След това начало, което повече би подходило за заключение, идат аналитичните съображения: Кирил Христов принадлежи към оня тип „темпераментни“ поети — „чисто лирични натури“, — чието творчество обема крайно ограничен цикъл преживявания, мотиви и настроения; веднъж изчерпани, те не могат да бъдат повторени, без да избледнеят и да се банализират. Такива поети обикновено биват епигони на някой голям техен предшественик и тяхното значение се свежда до умението им да изразят по-силно и по-интензивно откритото от него. — Кирил Христов започна блестящо — в редица отношения той успя да надмине Вазов и Пенчо Славейков, но поради посочената структура на неговия талант бързо се изчерпа, оставайки в тяхната сянка. Делото му е заключено в първите три стихосбирки, сиреч между 1886 и 1899 г. В тях е значението му за българската литература. „От петнадесет години насам неговата писателска дейност носи името безсилие“, въпреки напъните му да се измъкне от него ту чрез имитативни подражания на народната песен, ту чрез драматургически опит, ту чрез прибегване до модернистични форми — всички завършили с неуспех. В заключение: Кирил Христов принадлежи на времето от края на 90-те години и началото на първото десетилетие на нашия век. Това не е малко — подчертава Радославов, — ако се има пред вид, колко оскъдни на брой са индивидуалностите, върху които се изгражда новата българска литература.“

До 1899 или до 1903 г. — непоколебимото убеждение на всички е: Кирил Христов е бивш поет. Някога будил възторзи, днес той е „мъртъв“ за българската литература — „не увлича, не вълнува, не владее“. Но човек се пита: защо тогава се занимават толкова упорито с него и защо с такова настървение подчертават „смъртта“ му, щом тя е очевидна за всички? Ако приемем, че съобразно строгите исторически критерии, за които откривателският момент е решителен (в мотиви, форма, техника, стил), Кирил Христов е поет от края на миналия и началото на настоящия век, ще означава ли това, че той е творчески мъртъв след това време? Делото на Пенчо Славейков също тъй принадлежи на тази историческа отсечка, защото след 1905 г. неговата стилистика бе преодоляна от новите търсения на Яворов, Траянов, Лилиев, Дебелянов и пр. Но през 1910 г., посред увлечението по символизма на младата генерация, той публикува най-оригиналното си и най-зряло произведение — *На острова на блажените*. Тряб-

ва ли да се счита и то за „мъртвородено“? *Химни на зората* и *Слънчогледи* от 1911 г. въпреки всичко са значителни завоевания на новата българска лирика — те без съмнение са увличали непредубедените читатели, както ни увличат днес, 75 години по-късно. *Игра над бездни* е не по-малко въздействащ цикъл — и тогава, и днес. „Бивш поет“, „мъртва поезия“. Нека си спомним само, че през 1925 г. в *Развигор* бе публикувал подобен „некролог“ и за поезията на Николай Лилиев. Такава е логиката на историческото развитие: най-често безкомпромисно се отрича авторитетът на предшестващото, за да се освободи път за новото. В това се състои и неговата увлекателност. Но не по-малко увлекателни са „алогизмите“ и „парадоксите“ на историята: смятаното за „мъртво“ нерядко възкръсва — зависи от непредвидените нужди на момента, от неговите капризни поврати, понякога и от неговите принуди. . .

Посред всеобщото отрицание, не е ли имало гласове в защита на Кирил Христов? Един единствен — почти незабележим: късата статийка на поета Трифон Кунев в земеделския вестник *Победа* (23 юли 1922) — и човек се пита дали тя не е написана между другото, за да оневини някак си нападателното земеделско правителство и неговата културна политика в този нечуван скандал. Все пак Кунев изразява огорчението си от грубия, ругателски език в статиите на Балабанов и призовава към обективност и справедливост:

„Поезията на Кирил Христов, която зае своето място в българската литература, може да не се харесва на г. Ал. Балабанов, но професорът ще бъде много наивен, ако мисли, че три негови бележки, пълни с омраза към автора и невъздържани изрази изобщо, могат да изтрият от нашата литература тая поезия.“

Преписвайки статията в своя Дневник, Кирил Христов примирено отбелязва: „Благодаря и за толкова — и на Трифона, и на „Победа“...“

А къде са неговите мастити приятели — професорите Иван Шишманов и Михаил Арнаудов, към които той се приобщи след разрива си с *Мисъл*? Защо те не го защитават? — Първият има сериозно основание — той е в Германия, във Фрайбург, където прави свои научни изследвания. Вторият обаче, изглежда, се страхува да се намеси — по всичко личи, че пази авторитета си на сериозен академичен работник и председател на писателския съюз, като успокоява съвестта си с едно съчувствено писмо до своя нападателен приятел, в което изразява възмущението си от недостойната кампания, съветва го да не реагира („ще сториш най-добре да обречеш на презрение злобата и доноса“) и му отправя най-любезна покана да го посети във вилата му в Своге („да подириш въздуха и тишината на природата“). . .

Кирил Христов отново цитира писмото в своя Дневник и скръбно коментира: „Защо той не излезе в печата с няколко енергични думи? От какво се бои?“ . . .

А какво той самият прави при връхлетялата го вихрушка? Две седмици след памфлета на Балабанов възбудено нахвърля следните редове в Дневника си: (21 юли):

„В първия миг на събуждането си от сън бях обхванат от една луда мисъл, от едно чудовищно решение: да застрелям Балабанова. Мене ми се стори, че в такъв случай и преса, и общество ще се сепнат — ще се почувствуват отговорни, заедно в такива случаи нехаят, чинат сеир“ (. . .)

Решението естествено остава изпълнено, и то не защото е направено „в първия миг на събуждането“. Приятели и доброжелатели го съветват да не излиза в пресата. Но защо само в пресата? На улицата става още по-опасно: македонското студентско дружество *Вардар* е отпечатаło в хиляди екземпляри едно *Отворено писмо до г. Кирил Христов — бивш поет и писател* и го е разлепило навсякъде из столицата: по сгради, електрически стълбове, дори по тро-тоарите. . . Всеки ред на писмото, всяка дума са напоени с жлъчна омраза.

На пътната си врата „бившият поет“ намира хартия с надпис „Отмъстителна ръка“. Съмнителни типове с нахлупени каскети и мрачни погледи го следят навсякъде. Една нощ чува изстрели под прозореца си. . . Халюцинации или действителност? На Михаил Арнаудов изповядва (27 юли 1922): „Тия дни навярно ще бъда претрепан. Аз, разбира се, нямам нищо против това. Тъй най-добре ще се покаже, че той жалък народ не ме е заслужавал.“

Четири дни по-късно записва в Дневника си нервно, в нестроен словоред: „(. . .) Така се групират всички обстоятелства, че да ми пречернее съвсем на очите, та да се отпиляе от този народ с едно страшно отчаяние от него, за който съм 30 години работил, и с една увереност, че е справедливо, както той е безгранично жесток, заслужено и чуждите да са тъй жестоки към него. Нема сред той народ една чиста радост, неотровена. Малцина могат да си представят как непоносимо тежко е, след като човек е дал на народа си повече, отколкото може да се иска и от най-силните, да не го остави този народ спокойно да умре. . . .“

Не бива да ни изненадва гневът му срещу народа. Това е съвсем в стила на Кирил Христов: когато го е нападнал един, обвинява цялата интелигенция, когато са го нападнали мнозина — виновен е целият български народ. Сега обаче положението е наистина сериозно и той взема решението: ще напусне България — незабавно и завинаги! Нека почувствуват, ако могат, какво са загубили. В навечерието на своето заминаване (или бягство) записва в Дневника си: (1 септември 1922).

„Слънцето залезе, смрачава се. Тъй хубаво е от моята тераса! И пак иска ми се да вярвам, че този е последният ден, който прескарвам в своята родина. О, аз тъй ще я обичам отдалеч, много повече, отколкото може да се обича!

Не казах никому, че утре заминавам. Не си взех сбогом от никого, абсолютно от никого. Освободих се и от суетността да кажа някому да съобщи по вестниците, че еди-кой си пътува за Германия с такива и такива цели.

Напускам родината си с чувството на един свършено непотребен ней човек. Но когато ѝ са нужни воините на духа, когато има нужда тя да ги събере под своето знаме за последна борба, аз пак няма да ѝ откажа да се явя в редовете на ония, на които ще бъде възложена най-трудната и най-сложната работа.“

За убежище на своето „доброволно изгнание“ поетът си е избрал Германия. Първо — сериозно разклатеното му здраве (болно сърце, жлъчка, бъбреци, неврастения) се нуждае от продължително квалифицирано лечение, каквото по препоръка на лекарите безусловно ще намери там; и второ — той е повярвал не само в нейната огромна творческа мощ, в славата ѝ на „страна на поетите и философите“, но и в способността ѝ да цени духовните си представители. да им отдава заслуженото. В своята ода *Германия* от 1914 г., където при 12 четиристишни строфи 13 пъти е употребил „Обичам те“, Кирил Христов е мислил за нашата действителност и за себе си, когато е писал:

Обичам те, че в тебе всяка дума
не е за всякои уста; че власт
не гавра за глупеца е, не глума;
че в теб не казват: „Зная само аз!“

Там сламките от пътя на простака
не чистят. Мъдрият не е там враг,
и милост от тълпите той не чака;
избраният там не е немил-недраг.

Ще видим, че това ще се окаже една от най-големите и най-горчиви илюзии в живота на Кирил Христов. Но тогава, през 1922 г., все още е вярвал. Той напуска България, радостен, че ще живее в страната на Гьоте и Шилер.

Ала той е радостен и за друго: пребиваването му там, поне за близките няколко години, е финансово осигурено: в края на януари бе получил значителна сума от бенефисното представление на *Боян Магесникът* в Народния театър, чийто директор е неговият верен приятел и страстен почитател Христо Цанков-Дерижан. Към това се прибавя не по-малко значителна сума от продажбата на 2000 екземпляра от Антологията (подарени му от Министерството на просвещението вместо хонорар). На всичко отгоре той ще отиде в Германия със заплатата си, защото Омарчевски, поемайки риска да бъде нападан от политическите противници на властта, благосклонно е наредил да командирова поета. И понеже рухналата следвоенна Германия е сполетяна от страшна инфлация българският лев там се оказва стабилна валута. В края на годината Кирил Христов ще се похвали от Йена в писмо до Иван Шишманов (26 ноември 1922):

„(. . .) При тоя свтин живот тука, имам средства за няколко години. И надявам се, че не само през това време, но и до края на живота си — ако е живот и здраве — няма да помисля да се върна в България, гдето съм понесъл толкова унижения, толкова подритвания.“

Изобщо след преживените тревоги в родината бъдещето се очертава доста оптимистично. Близостта на Кирил Христов до земеделското правителство и лично до министъра Омарчевски все пак е дала своите сладки плодове. Хумористичният *Българин* не пропуска повода, за да се погаври: „Ако има кому да се покланяш, ще има кому да се осланияш. . .“

А в Дневника си писателят е оставил следния унищожителен портрет на своя височайши покровител Омарчевски: „Таланти никакви. Познания тоже. Характер непостоянен. Суетност женска. Памет къса. Пълна подчиненост на ония, които са го издигнали.“

* * *

Въпреки оптимистичните изгледи в началото Кирил Христов винаги е говорил за дългогодишния си престой в чужбина като за „изгнаничество“ — тежко, мъчително изгнаничество, което са в състояние да понесат само изключително силни духом личности — „ад в рая“. . . Как днес може да се гледа на него? Какви са положителните му и отрицателни страни? Как е действувало то върху поета, в какви насоки е тласкало неговото творчество?

Отговорът на тези крайно интересни въпроси може да бъде обект на една друга статия.

НРАВСТВЕНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКАТА ПОЕМА В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ОТ КРАЯ НА XIX ВЕК

МИЛЕНА КИРОВА

В българската поезия от последното десетилетие на миналия век като най-масово разпространен, популярен еднакво сред творци и читателска публика лиро-епически вид се налага битовата поема. Тя представлява явление с изключително широки граници, включва разнообразни произведения от почти всички поети на десетилетието. Масовото ѝ разпространение е неотменна част от незаглъхналият интерес към литературата с битова тематика, пуснала здрави корени в поезията и прозата на Възраждането. Бързото развитие на критическия реализъм също подпомага нейното избуяване: то възпитава у творци и читатели интерес към ежедневието, бит на хората, към реалните, приземени конфликти и проблеми, към реалистично изградените характери. Елементите на народничество, появили се в литературата ни към края на века, оказват ясно изразено влияние върху голяма част от битовите фолклорно-подражателни поеми (творби на Ст. Попов, Ц. Церковски, Ст. Киров, Н. Д. Йорданов, Д. Конаревски и пр.). От голямо значение е и порасналото внимание към фолклора — стремежът за неговото естетическо преоткриване и художествено преосмисляне. Ненапрасно една голяма част от битовите поеми са фолклорно-подражателни. Друга част развива някои нравствени и социални елементи; трета се връща назад към историята и патриотичния патос на възрожденското минало.

Сатиричната и философската поема в края на века са утвърдени, но не разпространени явления. В тяхното създаване има нюанс на известен духовен аристократизъм. Те са привилегия на двама подчертано физиономични автори и твърде рядко друг поет прекрива естетическото статукво. При битовата поема положението е точно обратното — тук пише всеки: и този, който може, и този, който не може. Традиционната жанрова стабилност на вида, възможността да бъдат създадени и безпрепятствено използвани художествени шаблони в него, голямото богатство на фолклора като източник на сюжетна тематика привличат поетите и това води до едно рядко срещано масовизиране на вида, което продължава (поради голямата си инерция и поради художествените си удобства) и през първото десетилетие от новия век. Затова не е чудно, че именно върху здравата жанрова основа на битовата поема в края на XIX век се оформя и обособява едно явление с много по-стеснен, но перспективен характер — нравствено-психологическата поема. Ведната се хвърля в очи фактът, че неговите създатели са най-добрите поети на времето: П. П. Славейков, К. Христов, П. Яворов (липсва само Ив. Вазов, но в този момент той не пише лиро-епика). Много малко са опитите от страна на други автори, например Ст. Попов

(„Мара“) или Ц. Церковски („На румане“). Но у Ц. Церковски психологическите елементи се разпадат в общата фолклорно-поетична атмосфера, а у Ст. Попов дори и самостоятелното им присъствие не е художествено убедително. Нравствено-психологическата поема започва с три творби на Пенчо Славейков — „Коняр“, „Ралица“ и „Бойко“, укрепва на прелома между столетията с „Калиопа“ и „Градушка“ на Пейо Яворов, за да отхвърли окончателно всеки нюанс на епизодичност през първите две-три години на новия век с произведенията на К. Христов „Първа любов“, „Милкана и Рале“, „Младоженци“, „Русалка“, „Гюргя“ и др. Ако се върнем назад, към първото сладосвобожденско десетилетие, ще открием предпоставки за развитие на нравствено-психологически елементи в лиро-епиката още в някои поеми на Вазов — и преди всичко в „Загорка“. Тук народният поет съзнателно се стреми да уплътни психологическата мотивировка на действията, да изгради убедителен и правдив образ на българката, да надникне в нейните духовни преживявания. Но в „Загорка“ психологическият интерес е подчинен на една по-голяма, доминираща в смисловото цяло на творбата идея. Той все още е второстепенен по отношение на обобщаващия националнопатриотичен патос. През 90-те години нравствено-психологическите проблеми затварят кръга около себе си, тяхното разбиране и изразяване се налага като достатъчно значима цел на художественото произведение. Те се утвърждават като първостепенен елемент в смисловата структура на творбите. Сюжетното повествование получава атрибутивни, подчинени идейни функции. То дава материал за художественото изразяване на нравствено-психологическите проблеми, материализира тяхното внушение, крепи поетическото цяло на творбите. Не изборът на тематика и образи определя насоката на художествено мислене, а обратно — предварителната интелектуално-рационална постановка избира съзнателно и отговорно художествените атрибути на своята поетическа изява. Концептуалното мислене властно налага присъщите му права. В нравствено-психологическата поема то е отчетливо изразено. В областта на лиро-епиката от този период биха могли да му съперничат само философските поеми на Пенчо Славейков и някои сатири на Ст. Михайловски.

Въпреки стремежа си към интелектуална еманципация по отношение на образи и тематика нравствено-психологическата поема от края на века се стреми да запази повествователните елементи в своя сюжет. Всички вече споменати творби притежават разклонена събитийна система, предметно и реалистично изградени характери, динамично и целеустремено действие (единственото изключение е „Калиопа“, но тя стои на прехода към нов вид поема). Епичният елемент се реализира чрез повествователни форми, съхранявайки като цяло традиционната си роля в процеса на жанров синтез. Нравствено-психологическата лиро-епика пази здрава връзката си с битовата поема, в чието лоно се появява и утвърждава; тя е не толкова автономно спрямо нея явление, колкото нейна художествена и главно интелектуална еманация в условията на започналото психологизиране и интелектуализиране на българската литература. Сюжетно-тематичният материал на нравствено-психологическата поема е стопроцентово почерпан от огромните запаси на битовата проблематика. Образите, взети във външните си очертания, не блестят с оригиналност, по-скоро са ни добре познати. Новото започва едва под пласта на традиционния битов контур. В това отношение нравствено-психологическата поема като звено в по-цялостния процес на националното поетическо развитие има преходен характер. Тя свързва художествената традиция на нашата фолклорна и индивидуална поезия със светогледа на новата епоха, с динамиката на новото време и с изискванията на модерното естетическо съзнание.

В края на XIX век назряват условията за поява на нов тип психологическа поема. Но конкретна реализация тази необходимост получава едва на прелома между столетията със създаването на „Нощ“. До утвърждаването на модерната психологическа лиро-епика нейни елементи се разпределят между останалите видове на жанра и съществуват компенсаторно върху тяхната художествена основа. В това отношение нравствено-психологическата поема е главният компенсиращ фактор в границата на лиро-епиката. Тя е звеното, което в развитието на българската лиро-епика стои между традиционната битова и лирико-психологическата поема. При това по отношение на типа художествено мислене и мирогледно концептуиране нравствено-психологическата поема е по-тясно свързана с новото, модерното, което се налага с новия век. В някои случаи става въпрос и за произведения от един и същ автор (например Яворов, който е автор едновременно на „Градушка“ и в съвсем кратък хронологически диапазон — и на „Нощ“).

Навлизането на психологически елементи в лиро-епиката на битова основа има и по-общи естетически причини — то е непосредствено свързано с промените в съзнанието на българската интелигенция и представлява част от цялостния процес на интелектуализиране и психологизиране в българската литература. Тук вече става въпрос не за влияние на един вид върху друг, а за по-крупно духовно явление, което рефлектира по специфичен начин вътре във всяка жанрова система. Най-пряк резултат от него в границите на битовата литература е именно възникването на нравствено-психологическата поема. При това новият вид не се появява наведнъж в готов вид. Той се развива сравнително равномерно в недра на традиционната, главно битова поезия. Доказателство за това е творчеството на Пенчо Славейков от началото на 90-те години. „Въстанник“, писана през април 1890 г., показва осезателно интереса на младия автор към нравствено-психологическата страна на познатата патриотична тематика, въпреки че тук тази страна е интерпретирана все още в рамките на романтичното светоусещане и поетика. Драматическата поема „Радоил“, 1893 г., ясно илюстрира стремежа на П. П. Славейков да „напира“ драматическия пулс на човешките преживявания, макар и по чужд образец. „Етър се повръща назад“ е „старопланинска идилия“, а всъщност — разказ в стихове. Интересен момент в него е опитът за психологическа стилизация, който типологически предхожда Йовковите „Старопланински легенди“. През 1893 г. е написана и поемата „Коняр“. Всъщност това е първата нравствено-психологическа поема в нашата поезия, но родилните белези по нея са твърде ясни; тя представлява интерес главно чрез съпоставка по линията „Коняр“ — „Ралица“ — „Бойко“.

Трябва да отбележим, че не всички разновидности в границите на битовата поема от края на века се поддават на психологизиране. Типичен пример е фолклорно-подражателната поема, която целенасочено се съпротивлява срещу навлизането на психологически елементи в нея. Това се дължи на спецификата на фолклорната поетика, която, макар и загубила първичната си оригиналност, стриктно се поддържа. Съпротивата се засилва още повече от създаването на стилизирани шаблони и от тяхното широко разпространение в масовата лиро-епическа фолклорно-подражателна практика. Да се проникне вътре в шаблона е изключително трудно, защото той притежава имунитета на неприкосновената и утвърдена традиция. Битовата фолклорно-подражателна поема се стреми, доколкото това е по силите ѝ в периода на цялостно литературно психологизиране, да откъсне от себе си напора на психологически елементи. Те заплашват да разрушат структурата ѝ, която се крепи върху рутината в художественото мислене. Изключение прави само „Хоро“ на К. Христов, която представлява съзнателен опит за изграждане на литературен герой едновременно по

законите на фолклорната стилизация и на съвременната психологическа мотивировка.

Трите нравствено-психологически поеми на Пенчо Славейков се появяват през 90-те години като олицетворение на центробежни сили в лиро-епическата битова традиционност. „Коняр“ и „Ралица“ са писани през една и съща година в Лайпциг, но между тях съществува значителна разлика. Със спецификата на своя замисъл и художествена реализация „Коняр“ бележи прехода от старата сантиментално-битова към модерната нравствено-психологическа поема. Тази творба напомня с нещо Вазовия „Видул“ — и това нещо не е само в най-общата сюжетна осмисленост или в настроението, създавано от атмосферата на една сантиментално-патриархална обстановка. Близостта се долавя ясно и в начина, по който идейният замисъл разчита на необичайната, психологически ефективна събитийност, за да се осъществи пълноценно, и в сантиментализма на преживяванията, и в патриархалната мисловна едностранчивост на героите. В сравнение с „Ралица“ и „Бойко“ „Коняр“ е идейно по-елементарна, тя напомня художествената праволинейност на възрожденската поема. Нейният смисъл е ясен и без да съществува необходимост от допълнителен подтекстов прочит. Тя е поема за болката по родното място, за здравата привързаност на естествения човек към дом и семейство, към майка и любима. Новото е главно в стремежа да се изобразят нравствените проблеми като център на едно светуосещане, за да се изведе тяхната художествена и миросгледна значимост до степента на отделен свят, неограничаван и неподчинен на други, идейно високи или генерализиращи идеи. Различен от познатите ни лиро-епически герои е и Вълко: той носи черти, присъщи на Ралица и Бойко. Парещата болка Вълко спотаява дълбоко в гърдите си; преживяванията му са дълбоки, но затворени в себе си, чужд им е не само всеки елемент на показност, но и бързият процес на преминаване в действие. Драматизъм на героите в нравствено-психологическите поеми на Пенчо Славейков е тих, затворен в себе си, склонен към мисловна рефлексия. А това говори за нов тип психологизъм, качествено различен от утвърдения до този момент, където за състоянията на героите се съдеше главно по техните действия и постъпки. Събитийната материализация на психологическия драматизъм е момент, характерен за лиро-епическата структура през 90-те години. Но в своя концептуален замисъл героите на П. Славейков не се нуждаят от нея. В поемата до този момент героят съществува в органично единство със своите действия, двата елемента представляваха неразчленимо цяло в процеса на художествено изграждане. За пръв път в нравствено-психологическите и във философските произведения на П. П. Славейков наблюдаваме разпадане на художествената мисъл до две основни звена — интелектуално-рационална концепция и образно-поетическа реализация. Чрез тази своя особеност те се налагат като начало на модерната лиро-епика, показват, че връщането назад е невъзможно и оформят една идейна и жанрова традиция за поемите от новия век.

Развитието на Пенчо Славейков като автор на философска лиро-епика не съвпада с творческото му усъвършенствуване в границите на нравствено-психологическата поема. Има една съществена разлика: при първия вид поетът съзнателно се стреми да засили ролята и значението на рационално-мисловното начало в художествената структура на творбите, да го изведе на преден план и да го наложи като пълноправен елемент на поетическата система. И най-беглият поглед върху поемите от „Фрина“ до „Химни за смъртта на свръхчовека“ ще бъде доказателство в полза на това твърдение. При втория вид развитието върви точно в обратна посока — П. Славейков се стреми да изтласка идейно-организиращия момент извън пределите на художествената структура, да заобиколи опасностите на оголената концептуалност, да заобли всеки ъгъл в конту-

рите на действия и герои. Дефинирано по друг начин — той се опитва да постигне известно ниво на синтетично художествено мислене, вдъхновение за което черпи не толкова от фолклорното творчество, колкото от Петко Славейковата поема „Изворът на Белоногата“.

Нека се опитама да направим известна съпоставка между „Ралица“ и „Бойко“, писани в интервал от четири години. Действеното начало в първото произведение е силно изявено. Всичко, което засяга непосредствено епично-събитийния елемент на творбата, е показано в анфас — конкретно и визуално определено. Контурите на действията са отчетливи, реални и осезаеми. Интересно е, че тук Пенчо Славейков сякаш предпочита да описва не хората, а техните постъпки. Това внася известен момент на драматургичност. От цялостната структура на поемата могат да бъдат обособени отделни картини, които, наредени една до друга, ще наподобяват редуването на отделните актове на сцената. Композицията е подчертано разчленена в съответствие с подредбата на събитийните звена. Това, което обединява и организира отделните картини в едно здраво поетическо цяло, е предварителната рационална концепция. Тя не само определя художествената реализация на мисълта, но присъствува неизменно във всеки момент на творбата, функциите ѝ напомнят ролята на диригент, който, скрит зад завесата, неотклонно направлява оркестъра, чието изпълнение дълго и внимателно е подготвял. А когато изпълнението завърши, диригентът излиза на рампата и се покланя, облян в ослепителна светлина. Точно така става и в „Ралица“. Поемата завършва със стих-поанта, който ударно изразява цялостния нравствен и философски замисъл. Тази поанта-завършек има не само идейно-емоционално, но и чисто композиционно предназначение: затвърждава сцеплението между отделните части, укрепва здравината на поетическото цяло, макар и в обратен ред.

В поемата, създадена четири години по-късно, П. Славейков внася редица принципи художествени промени. Изчезва рязкото композиционно разчленяване, картините вече нямат толкова строги граници, те преливат плавно една в друга. В „Ралица“ търпи развитие единствено повествователното действие. Характерите в края на поемата са точно такива, каквито са били и в началото — настъпилите събития само им помагат да реализират латентно присъщите им качествени особености. В „Бойко“ психологизмът е по-задълбочен и по-скрито тенденциозен. Нравственият прелом е подготвян внимателно, постепенно, художественото внушение е по-деликатно и затова по-убедително. Въпреки поголемия обем творбата не съдържа повече събитийен материал. (Един внимателен композиционен паралел ще покаже значително сходство в повествователната организация на двете поеми.) Разликата от около тридесет стиха е използвана за удължаване на междинните моменти: тези, които са между две възлови сцени и които в „Ралица“ са твърде съкратени, а често и изобщо липсват. Неговата цел вече не е да възбуди в синтезиращ вид идейната концепция на произведението, а да превърне интелектуалното внушение в поетическа атмосфера. Последните шест стиха са призвани да въздействуват върху емоционалните усещания на читателя, те разливат контурите на рационалния замисъл и са подчертано „антитенденциозни“, „антиконцептуални“. „И неслучайно тук авторът се връща към началния лирически мотив на поемата и с далечния звук на цафатата отново прозвучава копнежът по младост и обич. Това засилва и едновременно смекчава, разведрява емоционалната атмосфера. Тъгата става мека, лирична, разтваря се в общия жизнеутвърдителен тон: трагична е съдбата на Бойко, може би тъжно ще свърши и копнежът на оня незнаен „нехайник“, който сега свири в лятната нощ, но животът продължава да тече и в него винаги ще има и младост, и любов, и въпреки всичко те ще бъдат прекрасни.“¹ По този начин

¹ Цанева, М. Черти от образа на Пенчо Славейков. — В: Сб. 100 години Пенчо Славейков. С., 1966, с. 65.

финалът губи откъм интелектуална формулировка, но прави творбата податлива на едно по-асоциативно, по-разностранно възприемане. Тя разхлабва малко пряката си връзка с идейно-мирогледната система на своя автор и за сметка на това се приобщава към безграничния отворен свят на общочовешките асоциативни представи, където всеки образ изглежда така, както е замислен, и в същото време наподобява още много неща — според спецификата на индивидуалното възприемане. Бегло ще добавя и това, че подобен похват ще използва по-късно Й. Йовков в много свои разкази и преди всичко в „Старопланински легенди“.

Художествената структура на поемата „Ралица“ е изградена така, че с окончателното си затваряне да изчерпи принципните възможности, които предварителният интелектуален замисъл може да предвиди. Епическото действие се разгръща в строго очертани нравствено-психологически параметри и достигнатото цялостно изразяване на идеята съвпада с неговото повествователно изчерпване. Финалното смислово обобщение затваря кръга от принципно възможни постъпки на героите. Характерите реализират максимално заложеното в тях идейно съдържание. Каквото и да направи Ралица в бъдеще, то няма да се различава качествено от вече извършеното, няма да надхвърля стриктно очертаните морални и психологически граници на нейния характер. Евентуалното извънтекстово развитие на образа не е заложено в начина, по който той се изгражда.

Краят на „Бойко“ оставя творбата отворена за нови постъпки на героя. На читателя не е наложена една предварителна представа за цялостното оформяне на неговия характер. Не може да предвидим със сигурност дали Бойко, след като проглежда нравствено, ще се възроди, ще преодолее миналото и ще започне нов живот, или обратно — ще потъне още по-дълбоко в своето падение — този път с трагизма на зрящия обречен човек. Не можем да предвидим и бъдещото му отношение към Неда — ще успее ли той да надмогне разрушаващото го чувство, или ще остане в неговия коварен плен. Този път Пенчо Славейков не изпитва необходимост да създаде психологически модел за целия живот на своя герой. Той се интересува от определен момент в него — от драматичния сблъсък на добро и зло в човешката душа и от най-общата възможност „да се превърне звяря в човек“, да се прероди нравствено падналият и да прогледне морално слепият. По този начин концептуалният замисъл на творбата получава една по-обща насоченост, той съзнателно отбягва възможността от категорични конкретни решения и за сметка на това отхвърля от себе си ограниченията на рационалната тенденциозност, включва се в една по-широка система на идейно-емоционално внушение, където поетическата атмосфера, подтекстът и асоциацията имат пълноправни художествени функции.

Стремежът на Пенчо Славейков да надмогне рационално-концептуалното мислене в нравствено-психологическите си поеми обединява по интересен начин две противоположни влияния в неговото творчество. От една страна, много проникателно възприема той спецификата на модерната литература и предусеща опасностите, на които ще я подложи рационалното интелектуализиране. В момент, когато сам налага на един нов начин на светосъсещане, П. П. Славейков вече търси пътища за неговото преодоляване — опит, който ще стане характерен едва за втората половина от следващото десетилетие и ще намери конкретна изява в символистичната лирика. По този начин поетът търпи много сложно и разностранно влияние от модерната литература — той я възприема не само като настояща необходимост, но и като естетическа перспектива; наистина невероятно е неговото чувство за отговорност пред бъдещето на националната ни поезия. От друга страна, П. П. Славейков не забравя никога възможностите, които художествената традиция на фолклорното твор-

чество може да му даде за създаването на нравствено обобщени образи. И това второ влияние, едновременно с първото, ще ни обясни неговия стремеж към смекчена концептуалност в нравствено-психологическите му поеми. Събитийното повествование в тях неизменно се осъществява в обстановката на един стилизиран патриархален свят, заобикаля го атмосферата на традиционното българско село. Не само тематични мотиви и стилно-езикови средства черпи Пенчо Славейков от фолклорното творчество. Той се опитва да пренесе и елементи от начина на художествено световъзприемане в него. Там, където тези елементи успяват да се включат органично в постическата тъкан на творбите, те стават източник на настроение и атмосфера. В по-нататъшното си развитие нравствено-психологическата поема губи преди всичко способността да приобщава художествените модели на фолклорното световосъсещане. А по този начин започва да губи и необходимостта от разгръщане на действието в обстановката на патриархален селски бит. Едновременния процес на привличане и отдалечаване от традиционната за нравствено-битовата поема сюжетно-тематична и образна реализация откриваме ясно изразен в лиро-епиката на К. Христов от периода 1902—1903 г. Към нея принадлежат голяма група творби, писани за кратко време — около година и половина. Очевидно е, че моментът, в който са писани поемите, надхвърля границите на последното десетилетие. Но в случая е необходимо да се абстрахираме от изискванията на обективизираното хронологическо дефиниране, защото цялата група произведения е резултат от идейно-художествената инерция, която К. Христов натрупва през 90-те години и много точно възпелшава най-характерните особености на нравствено-психологическата поема именно от края на века. През втората половина на 1903 г. сам поетът ще промени чувствително насоката на своето художествено мислене и ще започне с „Леонардо да Винчи“ цял ред творби от съвсем различен сюжетен порядък.

В почти всички поеми, написани през периода 1902—1903 г., К. Христов запазва традиционната обстановка на българското село, но психологическите конфликти, които разгръща в рамките на познатата атмосфера, тук невинаги успяват да се вместят органично и да се самоосъществят пълноценно. В „Рапица“ и „Бойко“ сюжетно-повествователна обстановка и концептуалния замисъл бяха адекватни, между тях имаше не само интелектуална, но и психологическа, и емоционална връзка. В поемите и баладите на К. Христов от началото на века декорът понякога потиска действието, пречи му да се изяви цялостно и да разгърне иманентните си способности. В две от произведенията, при това именно в онези, където жанровото обозначение „идилия“ би трябвало пряко да отвежда към патриархален селски бит, авторът прехвърля повествованието в града („Младоженци“ и „Първа любов“). Промяната става твърде естествено и не води до никакво разместване на пластове в психологическите проблеми. Сякаш нравствено-психологическата поема отдавна е изпитвала необходимост да бъде подновен и обновен нейният декор. Нещо повече, мнозина от съвременниците на К. Христов са били впечатлени именно от свежото разнообразие в тези две произведения, за което несъмнено допринася и смяната на твърде познатата вече традиционна обстановка. П. Тодоров изповядва, че по цели седмици препрочита „Прелестната „Първа любов“, П. Яворов я поставя сред най-доброто, написано от автора ѝ, а Ив. Вазов в писмо до К. Христов пише: „Милата и художествена картина, изрисувана в „Младоженци“, е пълна с прелестна сюжетивност.“

К. Христов изпитва необходимост да разнообрази нравствено-психологическата поема не само по отношение на нейната проблематика и обстановка, но също така и в границите на видовата ѝ форма. Той използва най-разнообразни жанрови обозначения. „Милкана и Рале“ е „романца“, „Първа любов“ и

„Младоженци“ са „идилия“, „Гюргя“ — „легенда“ и пр. Има една група творби: „Роб“, „Разпната“ (по-късно „Борба“), „Оплакан“ („Вампир“) и „Раздяла“ („Майка“), които са назовани „балади“. Веднага трябва да си припомним, че определеното „балада“ е твърде неопределено за българската поезия от края на XIX в. През 90-те години го срещаме в творби на Пенчо Славейков и К. Христов, които по същество са малки поеми и са лишени изцяло от присъствието на баладно начало. За посочените по-горе четири произведения (всички те са от 1903 г.) случаят е идентичен. В тях действието се организира около един централен момент, който с драматичен психологизъм възплъщава определен нравствен проблем. По същество това са поеми с обем, който варира от 52 („Борба“) до 108 („Оплакан“) стиха. Явно е, че типът композиционно изграждане, твърде характерен за баладата, и по-малкият обем са били основна причина за авторското обозначение. Все пак прави впечатление, че във всичките си назовавания, въпреки известна тяхна произволност, К. Христов не напуска границите на лиро-епическите видове, като използва онези от тях, в които е подчертан приоритетът на лирическото начало в жанровия синтез.

Поемите на К. Христов от периода 1902—1903 г. са най-интересни с проблемите, които внасят в проблематиката на нравствено-психологическата поема и в творческия процес на нейното създаване. Сред тях могат да бъдат обособени няколко, които пресъздават нравствените конфликти по общ, твърде специфичен начин. Става дума за „Милкана и Рале“, „Роб“, „Разпната“, „Раздяла“ и „Оплакан“. Сюжетът в тези произведения е така организиран, че поставя личността в кризисни, драматични моменти. Обстоятелствата се стремят да смажат човека, героите са притиснати от външни сили, под чиито удари рухва психическата стабилност на техните характери. Традиционно-битовата обстановка и патриархално-селският декор възплъщават ежедневието на героите, онази повторемост в живота, която носи някаква стабилност с инертната си традиционност. Но идва миг на рязка промяна, уравниловният ход на обстоятелствата е взривен, а животът излиза от спокойния си равномерен коловоз. Стръвна глутница вълци напада в полето влюбените Милкана и Рале, бирникът и лихварите вземат последния грош на беден селянин в „Роб“, турци-разбойници нападат хубавата Цвета край кладенеца и я отвлечат в гората. . . Секундите се проточват, субективното време става плътно и наситено, характерите оголват своята същност и нравствените конфликти се нажежават като електрически заряди по време на буря. И в тези върхови моменти на душевно изпитание човекът според К. Христов не притежава достатъчно нравствени сили, за да се противопостави на трагичните обстоятелства. В него заговарят потиснати чувства и инстинкти, които битовата идилличност в литературата и спокойният живот в действителността са прикривали. К. Христов има тънък усет за моментите, които могат да бъдат драматично-преломни в живота на човека, в това отношение той умело избягва рифовите на сантиментализма и наивитета. Нещо повече — К. Христов улавя правдоподобни и реални състояния на човешката душа. Струва ми се, че едностранчиво го тълкуват онези изследователи, които търсят неуспеха на „Милкана и Рале“ в някаква фалшива тенденциозност при изграждането на сюжета и характерите, които обвиняват автора в черногледство и пресиленост. Както ситуацията, така и реакциите на героите в нея са напълно реалистични, човешката душа няма само светли страни, колкото и да си притваряме очите. И все пак като цяло поемата не постига пълноценно художествено внушение и не води читателя до истинско естетическо преживяване. Отначало търсех причината в разминаването на сюжет и проблематика, в противоречието между традиционно-битов декор и модерна психологическа тематика. Подобно противоречие винаги крие опасности, по него всяка драскотина се вижда като през лупа, пукнатините личат дори в класически об-

разци като „Ралица“ и „Бойко“. Но и това не решаваше проблема с тягостната атмосфера и потискащото напрежение, които оставя „Милкана и Рале“ след прочита ѝ. Така стигнах до творческия процес у К. Христов, до неговата непосредствена връзка със сюжет, герои и замисъл. Струва ми се, че обяснението е именно тук. Да си припомним каква е повествователната ситуация във всички творби от тази група: външни сили притискат личността и тя се пропука под техния смазващ напор. Наличието на подобни ситуации в живота, макар и не в толкова трагично-кризисен мащаб, е в голяма степен субективен, интимно-личностен проблем за самия К. Христов. В живота си той неведнъж показва, че не може да издържа уравновесено житейския натиск, това е негово характерологична особеност. От друга страна, К. Христов е преди всичко лирик — той мисли лирически и преживява лирически дори когато създава лиро-епика. Стихотворният жанр му дава възможност импулсивно да отлее в художествена форма едно чувство, един душевен трепет, едно външение. Епическият елемент в поемата изисква повествователна ситуация, която да обгърне и материализира идеята. В процеса на сюжетно разгръщане се засилва постепенно необходимостта от емоционално съпреживяване. В мига, когато повествованието достигне своята кулминация и обстоятелствата се взривят, избухва и емоционалната енергия у К. Христов. Пределно субективен, в напъна да постигне художествена убедителност, поетът неволно се олицетворява със своя герой. В лириката този процес е напълно естествен и необходим, но в лиро-епиката може да затормози равномерното художествено изграждане на сюжета и образите. Авторът не следи внимателно действието, като го контролира и направлява, а го изживява в момента на писане. Като имаме предвид някои характерологични особености на К. Христов, ясно е защо в произведението се промъква нотка на истеричност, на паника пред удара на съдбата. Именно тази нотка пречи за пълноценното психологизиране на творбите. К. Христов не успява да надхвърли собствените си усещания и собствения си евентуален начин на поведение в подобен случай. Той не умее да се дистанцира от субективното изживяване и това вече обременява идейния замисъл на произведенията. Показателно е, че по отношение на цялостното си поетическо външение „Милкана и Рале“, „Роб“, „Раздяла“ и другите от тази група са сред слабите му лиро-епически творби. В тях липсва именно художественост на външението и това е резултат от липсата на психологическо равновесие у автора в момента на създаване. И още нещо много важно — няма го в достатъчно изявен вид моментът на естетическо съзерцание от страна на поета. Дистанцията между субективното авторово изживяване и естетико-художественото му реализиране е максимално скъсена, на места двата момента се докосват и тогава взаимно затормозяват изявата си. От липсата на художествена и психологическа дистанция идва тягостното усещане за отприщени инстинкти, за развихрени страсти. От произведенията лъха мрачна, потискаща атмосфера, долавя се острият мирис на нещо жестоко, нездравео. Сюжетът и образната система, при все че не им липсва поетичност, не успяват да облекчат това външението, не успяват да го извисят естетически, защото общият тон е заложен в момента на творческо създаване. К. Христов олицетворява емоционалната атмосфера на творбата с личностното си изживяване. Пенчо Славейков в „Бойко“ и „Ралица“ се сливаще с нравствено-философската идея на поемите. Подобно явление е твърде абстрактно, лишено от необходимата доза емоционалност за К. Христов. До него е по-близо по манталитет и светоусещане Ст. Михайловски. Поетът изобличител често отъждествява субективните си възгледи с абсолютната истина. Спасява го обществено значимата сатирична насоченост на по-голямата част от лиро-епическите му произведения.

За да конкретизираме нагледно писаното по-горе, ще си послужим с една съпоставка. Първият елемент в нея е вече споменаваната „романца“ „Милкана и Рале“, печатана за пръв път в сп. „Българска сбирка“, 1902 г., кн. 8. Централен сюжетен и концептуален момент в нея е сцената с вълчата глутница, която преследва двамата влюбени. В този върхов драматически миг поетът насочва вниманието си към единия от героите — Милкана — и успява да изгради една сравнително плътна психологическа обосновка на нейното поведение. Може да проследим развитието на усещанията ѝ — от недоумение и страх до бясна злоба и диво презрение. Образът на Рале остава извън прицела на психологическото фокусиране. За неговото душевно състояние подсказва само една фраза — „безумен от ужас“. Рисувайки сцената, К. Христов я съпреживява, отъждествявайки усещанията си именно с възприятията на Рале. В субективната представа на автора постъпката на младия мъж става естествена и закономерна в състояние на „окаменялост от ужас“. И възприел тази своя субективна естественост като логична и за читателя, К. Христов вече не изпитва никаква необходимост да задълбочи рисунъка, да уплътни поведението. Казаното за него е достатъчно, а следователно — и за читателя. Така се получава пукнатина в психологическото изграждане на единия от образите, а постъпките на Рале стават недостатъчно убедителни и правдоподобни.

Вторият елемент от започнатата съпоставка е „идилията“ „Първа любов“ (сп. „Българска сбирка“, 1902 г., кн. 9). В този случай общата атмосфера и емоционалният тон на творбата имат обратен знак. Поемата внушава усещане за нещо спокойно, хармонично, естествено. К. Христов се отпуска в представата и твори равномерно, с лекота; няма го болезненото, способно да стигне до истерия напрежение. Авторът съпреживява действието с младите си герои (в случая дори не е важно с кого от тях в по-голяма степен — двамата чувствуват еднопосочно). В момента на писане той активизира спомени за приятни усещания от собствената си младост, преживява едновременно с творчески акт идилличната радост на първа любов и неговите светли представи оформят творбата като хармонично художествено цяло. Ненапрасно именно тук К. Христов е изключително предметен, много живописен, всичко трепти от осезаемост и живот. „Тук е целият К. Христов—където трябва да се рисува, да се изобразява; където трябва око за живописното, многобагреното, за формите и извивките на материалното; където трябва да се създаде атмосфера на чувственост, богатство на усещанията. Стихът е сякаш изпълнен със сокове, плавен и спокоен, доволен, развеселен и сит. Изображението — пишно, ярко, обилно на багри, на цветове.“²

Същият тип естетическо съпреживяване е реализиран и в другата „идилия“ — „Младоженци“. И тук липсва психологическият стрес в усещанията на автора, а това вече става предпоставка за необходимата художествена уравновесеност и оттам — за пълноценна лиро-епическа изява. Светлото, здраво чувство в „Младоженци“ дава основание на Ив. Вазов да говори за „мила и художествена картина... изпълнена с прелестна сюжетивност“. За друга лиро-епическа творба на К. Христов, писана през същата 1902 г. е отпечатана за пръв път в „Избрани стихотворения“, 1903 г., народният поет отбелязва: „Не намирам нищо там (в стихосбирката — б. м., М. К.), което да прави дисонанс в тоя ред хубави песни, ако се не сметне за такъв „Разпната“, песен, която извиква песимистично представление“ (писмо от 12. X. 1902 г., цит. по: К. Христов. Съчинения. Т. II. С., 1966, с. 387). Вазов се ръководи главно от общия емоционален тон на творбата и е силно впечатлен от потискащата, натуралистично-жестока атмосфера на поемата. „Разпната“ има и много други недостатъци — тя е

² Ку ю м д ж и е в, Кр. Певец на своя живот. С., 1980, с. 135.

смислово неясна, неизбистрена още в замисъла си творба. Главното в нея е усещането за безизходност, за безпомощност. Наистина удивителна е способността на К. Христов да внуши определено чувство, без то да бъде подкрепено от някаква сериозна интелектуална концепция. Но в „Разпнатата“ има и един интересен момент — това е опитът на личността да се противопостави на външните сили, да се съпротивлява в ситуация, изходът от която е предопределен. Милкана и Рале, селянинът от „Роб“, жената в „Майка“ са повлечени от събитията, в техните действия прозира студената логика на необходимостта. Цвета се бори на живот и смърт със своите похитители. Нейното възпитание и нравствена добродетелност утвърждават силите ѝ, правят за миг спасението възможно. След това обстоятелствата надделяват, грубата сила разбива човешката воля. „Разпнатата“ навярно е шокирала не само Ив. Вазов. Под натиска на общото мнение К. Христов създава нов вариант на творбата, като променя последните три четиристишия — Цвета побеждава тримата яки разбойници, спасението е реално. Така поемата губи единствената си ценност — живото, макар и тягостно внушение — и става пределно елементарна по отношение на концептуалния си замисъл.

В лиро-епическите си творби от първите три години на новия век К. Христов проявява траен интерес към нравствено-психологическата проблематика. Драматическите преживявания той съсредоточава в един конкретен момент от структурата на творбите, а останалото сюжетно повествование допълва идейния замисъл и задълбочава емоционалната атмосфера. Трябва да признаем, че поетът умее да открива възлови психологически проблеми и има усет за тяхната нравствено-актуална интерпретация. Недостатъците идват по-късно — не дори в момента на концептуално обмисляне, а преди всичко в процеса на творческия акт. Така оригинални и сполучливо подбрани теми не намират адекватна художествена реализация. Интересен пример в това отношение е поемата „Роб“ (сп. Просвета“, 1903 г., кн. 7). В нея К. Христов подхваща знаматата и особено наболяла между двата века тема за страданията и онеправданото социално положение на българските селяни. Но авторът вижда проблема твърде различно от Яворов в „Градушка“ и „На нивата“. Той се интересува главно от психологическия елемент в него, рисува го като оголено психодраматично ядро, в което социалното проникновение и хуманното съчувствие не притежават твърде значимо място. Интелектуалните си усилия К. Христов концентрира в една точка — мига, когато робското страдание прелива границите на човешкото търпение, а неволята и страхът могат да родят престъпление. Поетът се домогва до генерализирано психологическо обобщение, което ще изведе като черта от народопсихологията на българина. Нека се абстрахираме за момент от недостатъците на художествената и преди всичко на нравствената интерпретация. Пред нас ще се открие реален проблем, който между XIX и XX в. е имал нужда от съвременно психологическо и естетическо осмисляне. От Освобождението ни дели само четвърт столетие, тежкото духовно наследство от робството започва да пропуква стените на ограниченията и да приема понякога неочаквани форми. Вековното безропотно страдание среща преградата на определен нравствен или социален конфликт. Тогава избухва неподозирана енергия, раздвигват се тъмни пластове в човешката душа. Така се ражда „Роб“, където отчаян селянин убива напашения, беззащитен турчин; така извършва престъплението си Лепо в разказа на Ел. Пелин от същото време, а Горанчо от поемата „Горанчова изповед“ на Ц. Церковски, усетил стихийната сила на развързаната политическа власт, изтезава до смърт сина на сестра си. В романа „Вихър“ от А. Страшимиров има един силен и разтърсващ момент: писателят си спомня епизод от Руско-турската война — в разгара на битката за Плевен български селяни доброволци се хвърлят в атака на нож

срещу непревземаемо укрепление, пред което руските елитни полкове са били безсилни. Не „ура“ и бойни възгласи излизат из устата на селяните, а протяжен вой — вой от плач и вековно безсилие. Заповедта от щаба е да бъдат доставени пленници. В турските укрепления не остава никой жив. Пленници няма.

По-късно, в септемврийската литература, мотивът ще избухне с нова сила, подклаждан от огъня на историческото раздвижване. „Нощта ражда из мъртва утроба вековната злоба на роба“ — започва поемата „Септември“. „Пеят и плачат бесилките“ у Фурнаджиев и в техния страшен глас дочуваме воя на доброволците от Плевен. Разбира се, нравственото обобщение в „Роб“ е по-елементарно, по-еднопосочно. То не притежава свещената сила на дълго потискан народен гняв. Няма го моментът на идейно и емоционално извисяване, на изгаряне в полет. Но по отношение на своя психологически механизъм проблемът си остава същият.

Свое място в нравствено-психологическата лиро-епика на К. Христов от 90-те години и началото на новия век имат и неговите баладични поеми: „Клетвопрестъпник“ (сп. „Мисъл“, 1896 г., кн. 8), „Русалка“ (сп. „Просвета“, 1903 г., кн. 1) и „Гюргя“ („Избрани стихотворения“, 1903 г.). Баладичното начало в тези три произведения е ясно и отчетливо изразено. Тяхната структура надхвърля по-ограниченото композиционно и концептуално изграждане на баладата и приобщава творбите към жанра поема.

Още от пръв поглед прави впечатление общата идейно-нравствена основа на трите произведения. Всички те са изградени по един и същ концептуален модел: нравствено престъпление — душевни терзания — отплата. Постепенната поява на Кирил-Христовите баладични поеми е съпроводена от ясно различим процес на развитие в тях. Действието в „Клетвопрестъпник“ се разгръща в една универсализирана, родово неидентифицирана обстановка. Затова и сам авторът чувства необходимост да поясни, че преданието, залегло в основата на неговата фабула, е заимствувал от разпространени италиански поверия. Капитанът клетвопрестъпник от своя страна няма определен национален облик. Той е субект на психологическото действие изобщо, контурите на неговия образ запазват постоянната си форма не поради вътрешно сцепление, а в резултат на предварителния художествен замисъл. Героят няма своя характерологична тежест, ролята му в баладичния сюжет е функционална, известно психологическо внушение е постигнато чрез постепенно разгръщане на идея, а не чрез саморазвитие на образа. В „Русалка“ и „Гюргя“, писани в разстояние на по-малко от година, повествователната обстановка променя своя характер. В образно-стилистичната фактура на творбите навлизат фолклорни мотиви, действието се осъществява в позната, традиционно-битова среда. К. Христов задържа художественото си внимание върху детайли (описание на Дунав, на седянка и пр.), които придават реалистичност и предметност на обстановката. Всички елементи от нея са конкретизирани, с ясно очертани граници, приземени. В съответствие с промените в декора и атмосферата се изгражда образната система на произведенията. Авторът се стреми не само да изведе определена нравствено-психологическа идея, но и да я внуши чрез характерите и постъпките на героите си. Стремещът към задълбочено психологизиране и индивидуализиране на образите е повече присъщ на „Гюргя“. Героите в „Русалка“ са по-обобщени, нравствено генерализирани, те се възприемат по-скоро като неотделима част от общото идейно и художествено цяло, като негова илюстрация, отколкото като олицетворение на действителни автономни характери. Образът на Гюргя от своя страна може да бъде предмет на психологическо тълкуване в по-широки граници, извън пряката си връзка с художествения текст. А Стоичко е сред най-живите, пълнокръвни герои на К. Христов. Може би защото неговото възприемане в голяма степен се подпомага от добре известни

фолклорни примери. Със своето поведение и душевни терзания той ни напомня Бойко; в него фолклорната стилизация и стремежът към психологическа обобщеност не успяват да изместят живото и убедително пресъздаване на реалистичния човешки характер. У Гюргя, от друга страна, откриваме нещо от бяла Неда. Но К. Христов се е стремил да създаде един противоречив, комплициран образ, да избегне фолклорния характеристичен шаблон или най-малкото — да го насочи към една модерна интерпретация. Като резултат в психологическата мотивировка на Гюргя се появяват пукнатини. В „Бойко“ въпреки лаконичните, малко на брой шрихи, с които е изграден образът на бяла Неда, можем да разберем изцяло поведението на героинята, неговите мотиви, причини и цел. А у Кирил-Христовата Гюргя докрай остава неясен, немотиран психологически механизъм на нейната жестокост. Не защото по принцип подобен човешки характер е невъзможен, а защото авторът не предлага никакъв ключ за неговото разбиране и осмисляне. Възщност К. Христов се опитва да създаде една българска Кармен и с това той продължава линията на Пенчо Славейков да изгражда образи-обобщения на националния ни характер. Гюргя е обзета от истински бяс да унижава момците в селото. В тази нейна страст трепти патологична нотка. Сякаш К. Христов си откъсва на всички жени, които са му причинили някога отрицателни емоции. Поведението на Гюргя не е психологически невъзможно, то може да съществува и в условията на патриархалния морал, но би било много по-характерно за модерната, комплексирания и раздвоен личност. Само че не е толкова просто или изградено веднъж завинаги, както го представя К. Христов — в реалността зад него би стоял някакъв обременяващ комплекс, някаква психическа травма или болезнено напрежение. Има само един начин, по който бихме могли да си обясним поведението на Гюргя, и този начин възщност е твърде характерен за мисленето и чувстването на К. Христов. Да се върнем към „Роб“ — потисканите унижения и търпеливото страдание ражда жестокост и насилие. В „Гюргя“ авторът се стреми да обобщи характерологичните черти на българката. Откъде е най-логично да започне той своята психологическа рефлексия — от нейното покорство и безмълвно търпение в годините на патриархалния бит, т. е. оттам, където завършва „Русалка“. Както и в „Роб“, страданието ражда отмъщение, а робската търпеливост — насилие. Момичето русалка е едната страна от характера на българката; Гюргя според К. Христов трябва да бъде другата страна.

В първата баладична поема от 1896 г. — „Клетвопрестъпник“ — моралната отплата става възможна в резултат на външни сили в сюжетното действие. Морската буря олицетворява разбушваната човешка съвест и дава нагледна представа за едно висше възмездие. В „Русалка“ наказанието идва с приказната атмосфера на баладния финал, но то в по-голяма степен обвързва действието и развързка, престъпление и разплата, убиец и жертва. Чувствително намалява елементът на случайност, на шансова вероятност. Момакът потъва в бързите води на Дунав не по стечение на обстоятелствата, а защото тръгва натам, подгонен от неспокойната си съвест и от упрека на околните. В „Гюргя“ окончателно изчезва вероятностният характер на наказанието, то се отърсва от всякакви външни обстоятелства и потъва дълбоко в душевността на героите, получава причинно-следствена връзка. Нещо повече: К. Христов дори съкращава повествователния момент в неговото изобразяване; той със замах свързва началото и края, изчиства нагледните обстоятелства около реализирането на отплатата — неин субект и обект едновременно става виновният. В кулминацията на своята жестокост, когато става причина за смъртта на човек, Гюргя сама загива без намесата на никакви реалистични причини. Именно в тази необясненост на нейната внезапна смърт е съсредоточен и баладният момент в творбата — като цяло той е твърде съкратен, с обеднели художествени функции в сравнение с ролята му в „Клетвопрестъпник“ и „Русалка“.

С постепенното създаване на баладичните си поеми К. Христов засилва и разгръща повествователното начало в тях. Това безспорно има връзка с навлизането на фолклорни елементи в тези произведения, с по-реалистичната и национално конкретизирана обстановка, с начина, по който се търси едновременно нравствена обобщеност и реалистична индивидуалност в изграждането на характерите. Успоредно с промените в баладичните поеми на К. Христов в българската лиро-епика между двата века съществува още една тенденция, и именно тя изразява в най-голяма степен перспективата в развитието на жанра. Материализират я в художествен вид две поеми на П. Яворов — „Калиопа“, 1899 г. и „Градушка“, 1900 г. С посочените произведения на Яворов психологизмът в българската лиро-епика напуска границите на отделната личност, загубва принципната си необходимост от опора в здравите контури на един определен образ. Повествованието се разпада до основни сюжетни елементи, които от своя страна придобиват способността да бъдат прегрупирани и комбинирани в различни композиционни варианти. Процесът на лиризация изцяло се отърсва от епизодичния си, неравномерен характер и става принципен структуроопределящ модел. В границите на лиро-епическото сюжетостроене се налага един художествено-смилов похват, широко разпространен в лирическото творчество от началото на века — цивилизацията. „Калиопа“ и „Градушка“ демонстрират нова стилистика и нова художествена образност — пределно динамични, максимално изразителни и дълбоко субективни. Висок етап в развитието си достига нравствено-психологическата обобщеност: тя прекрачва границите на рационалното генерализиране и обединява мисъл, чувство и художествена експресия в монолитна поетическа символност.

Още с появяването си в кн. 1 от 1900 г. на сп. „Мисъл“ лирическата поема „Калиопа“ прави силно впечатление на критиката и на читателската публика. Тя е истинско откровение за начина, по който един утвърден и добре познат проблем може да бъде смислово актуализиран и художествено модернизирани. Въпреки че се запазват някои повествователни елементи, в основата на сюжета застават емоционалното преживяване и лирическата експресия. Нравствената идея се саморазкрива още в началото на творбата. Следват нейни символни и асоциативни вариации, които под различен ъгъл са насочени към основополагащия мотив. „Отделните ѝ части (на поемата — б. м., М. К.) са така построени, че всяка от тях по нов начин потвърждава основния смисъл на произведението: любовта като непобедима и неизбежна стихия.“³

Архитектониката на „Калиопа“ е осъществена чрез една пределна олекотена, почти въздушна конструкция. В на пръв поглед ефирната постройка сякаш се сблъскват множество разнопосочни сили и цялото се крепи благодарение на спояващата го нравствена идея и на обединяващото монолитно чувство. Такава представа е правдоподобна, но невярна. Защото под леката конструкция се крие един изключително здрав композиционен скелет, нещо повече — един интелектуален художествен скелет. Той е изграден върху мисъл, върху рационална концепция — от предметното изобразяване на конкретния случай да се постигне нравствено-психологическо обобщение с максимално широки граници. Повествователните елементи съдържат идеята на произведението, но те далеч не изчерпват сюжета. Проблемът е поставен още в първата част и оформен — във втората. После чувството и лирико-емоционалната символност започват да разширяват смисъла му и го отварят към една универсална психологическа система. В нея човешките преживявания са на практика неизчерпаеми, защото, колкото и вечни да бъдат проблемите, всяка личност ги изживява по специфично свой, конкретно-индивидуален начин. Така леката, при-

³ Цанев, Г. Пътят на П. К. Яворов. — В: Българската критика за Яворов. С., 1977, с. 224.

рачно-прозрачна сюжетна конструкция се оказва изключително гъвкава и здрава. Тя може да издържи натиска и на най-плътната, смислово натоварена нравствено-психологическа идея. Яворов освобождава интелектуалната лиро-епическа архитектуроника, характерна и за П. П. Славейков, и за Ст. Михайловски, и за К. Христов, от тежестта, която се е смятала за неин неотменим същностен белег — символ на авторитет, на задълбочена сериозност и на смислова многозначност.

Композицията на „Калиопа“ включва звена с разнообразна и богата обр-аност. Реалистичната конкретност на атмосферата в ковачницата подготвя баладично-елегичното настроение на втората част („Бог знай вече, де далече. . .“) уравниовесеният поучителен тон на разказвача откроява с още по-голяма непосредственост обобщението „А защо с крила ти, боже, // пеперудите дари?“, емоционалното участие на одушевената природа звучи паралелно с песните-въздишки на двамата влюбени. И всичко това равномерно, постепенно и убедително подготвя идейно-смисловата поанта на творбата, този пределно отворен финал, който по подобие на „Бойко“ на П. П. Славейков и „Изворът на Белоногата“ на П. Р. Славейков обръща произведението към неизчерпаемия свят на асоциативните представи:

Две сърца се знойно любят,
старо-харо ги дели:
дали времето си губят,
или бог ще се смили?

Сюжетната динамика в първата поема на 21-годишния П. Яворов има две основни функции: първата от тях е да разнообразява и варира комбинативно повествователния елемент на творбата, а също така да нюансира и обогатява емоционалното преживяване. Втората функция е от интелектуално-концептуален характер — да бъде надмогнат ортодоксалният тип предметно обобщаване и художествената мисъл да достигне степенята на синтетична символика.

Първият вариант на творбата, от 1899 г., по-разширен, той включва още една част: „Тиха, весела градина. . . (с продължение „Зайде слънце, нощ дойде“), която напомня много по образност и смислова натовареност „Къдрав лих поток се пени. . .“ Конкретен носител на художествената идея тук е тригълникът славей—роза—паяк. При преработката на поемата Яворов съкращава тази символна миниатюра, защото тя само претоварва сюжетната конструкция на произведението, без да внася нов елемент в него. Поетът се стреми към максимална лекота на композицията, към аристократична простота. Разнообразието за него означава художествена организация на необходимото, а привидната разнородност прикрива здрава и рационална мисъл.

В стремежа си да създаде многопластово, емоционално и психологически убедително внушение Яворов използва похват, нетипичен за българската поезия до този момент: разчленяване на зрительния ъгъл в рамките на една творба, единство и противоречие на гледни точки. Читателят последователно „вижда“ проблема с очите на автора-разказвач, на момъка и на девойката. Нещо повече — дори посоката на авторското обяснение не е еднозначна. Тя прави рязък завой от дидактичната нравоучителност на:

лудо-младо, харно знай:
жар безумен
с хлад разумен
обюздай!

до горестната всепращаваща въздишка:

А защо с крила ти, боже,
пеперудите дари?

Така художественото внушение губи традиционната си еднопосочност. То се раздвоява вътре в самото себе си, едната част от него спори с другата, съгласява се с нея или ѝ противоречи. Създава се впечатление за постепенно извеждане на общението — един процес, в който читателят не е вече наблюдател, а непосредствен участник. Неговите представи и преживявания нямат време да застинат неподвижни. Те се движат, местват се от една в друга гледна точка, превръщат пасивния зрител в съучастник на творческия акт.

Разчленяването на зрителния ъгъл, от друга страна, води до изключително богатство на емоционалната експресия. Тя е непрекъсната в движение, трепти, прелива в неочаквани багри и образи, грее с променлив блясък и осветява всеки път по различен начин картината на цялото.

Интересно е, че при тази голяма динамика на нравственото и емоционалното внушение Яворов намира време да изгради пълнокръвни и предметно-реалистични образи. Не само на младия ковач и на Калиопа. При тях емоционалното пълноводие малко разлива твърдите контури. Но в образа на лихваря Яворов достига великолепна и реалистична осезаемост. Достатъчни му са две строфи:

Но зората в небесата
заран щом се пукне,
стар нехаря към пазаря
гледаш го, че хукне.

Ше преброди, ще обходи
градските мегдани,
ще се лута да набута
кожи недодрани. . .

Какво повече може да се иска от този образ, пределно конкретен и пределно обобщен едновременно.

Промяната в начина на сюжетоизграждане и на художествено внушение има и друга своя страна — въвеждането на нови изразни средства, които са в състояние да реализират адекватно поетическия замисъл. Ще се спрем само на един момент от тяхната специфика — претопяване на фолклорната поезика в индивидуалното естетическо съзнание. Сега тя окончателно загубва мирогледната си монолитност и се разпада до основни структурни звена. От тях въз основа на субективната си естетическа концепция авторът извайва нови форми и образи. За Яворов е немислимо да пренесе от фолклорното светоусещане цял модел, както това все още можеше да прави на моменти Пенчо Славейков. Но той пази в художественото си съзнание разглобени елементите на фолклорната поезика. И от тях може да черпи точно толкова и точно тогава, когато прецени, че това е уместно. Така чрез пренасянето, прекомбинирането и прекопструирането на фолклорно-поетически елементи в творчеството на Яворов навлиза игровото начало. То присъства именно в онези произведения, които пазят, макар и в различна степен, стилистично-синтактично-лексикалната си връзка с народопесенната традиция (например „Луди-млади“, „Павлета делия и Павлетица млада“, „Калиопа“). Чрез него художествената структура се освобождава от тежестта на концептуалното мислене. Естетическото внушение се завърта в кръг — то става цел на самото себе си. Композицията се разчупва — нейната подредба се извършва с артистична лекота, с живописен размах. Игровият момент извежда фолклорно-поетичната традиция на преден план и едновременно с това я разрушава отвътре като система, взривява нейната уравни-

весена сериозност и отразява всеки път към сантиментално-стилизираната ѝ интерпретация.

Когато завършваме обзора на нравствено-психологическата поема от края на XIX в., трябва да отбележим още една нейна особеност: социално ангажираната проблематика не е типично за проявите ѝ явление. Бегли елементи откриваме в „Ралица“, но там тяхната идейна натовареност се губи в сянката на доминиращата нравствено-психологическа тема. „Роб“ на К. Христов се домогва до някакво обобщение за социалната причина на селското страдание, но не задържа художествения фокус върху нея, а съзнателно го измества към по-тясно психологическото ѝ отреагиране. Единствената творба, в чийто център твърдо стои сюжетно-образна система с подчертана социална ангажираност, е поемата „Градушка“ на П. Яворов.

В сравняването на „Градушка“ с останалите нравствено-психологически поеми от този период бихме могли да потърсим онези нейни особености, които я правят уникално явление в рамките на конкретния литературен вид. Първото, което прави впечатление, е разликата в героите. Всички споменати дотук по един или друг повод нравствено-психологически творби извеждат на преден план един или няколко централни героя. В проявите на тези отделни герои — в техните душевни състояния и реални постъпки — е вложен възелът на конкретната идейно-художествена проблематика.

„Градушка“ няма отделни герои — тя има един герой с пределно разширени граници на нравствено-психологическо обобщение — българските селяни. Наистина в третата част се отделят и самостоятелни гласове, мяркат се характерологично диференцирани образи, но тяхното присъствие няма автономна идейно-художествена тежест. Призиването им е да уплътнят психологическата убеденост на творбата и да засилят конкретно-реалистичната осезаемост на естетическото внушение. Ранобудната невеста, съненият Ваньо, припреният баща са „вписани“ в общата битова картина. Тяхната образна диференцираност не нарушава, а подчертава синтетизма на колективното цяло. Към подобно възприемане насочва и началото на самата трета част:

Додето сила има,

селяк без отдых труд се труди...

В следващите стихове обобщителното име „селяк“ се разслоява, разклонява, отделят се реалистични образи, но всички те остават привързани с невидими емоционални и логически нишки към съществителното-основа. Негова разгърната вариация е и стихът „Навсякъде живот захваща“, който е последен завършващ шрих в нарисуваната жанрова картина и заедно с цитираното начало рамкира нейното идейно и художествено място в проблемния кръг на творбата.

Нравствено-психологическите поеми на Ст. Михайловски, П. Славейков, К. Христов се стремят да „персонализират“ концепцията на автора, да я материализират в личностно обособени образни обобщения. Яворов продължава започнатия процес на психологическо генерализиране, на символно обобщаване и едновременно с това разтваря широко границите на централния образ, надарява го с особеностите на колективното, но не универсализирано, преживяване. Подобен пример в нашата поезия до началото на новия век е стихотворението на Вазов „Елате ни вижте“. В него народният поет съзнателно се приобщава към преживяванията на своя колективен герой и по този начин засилва емоционалното въздействие на творбата. Едно от най-ранните произведения на К. Христов — стихотворението „Върти лопатите, върти“ — пък е интересен пример за това, как лирическият герой слива своите чувства и мисли със социалния колектив, към който сам се приобщава. В тези и в други случаи

(например из творчеството на Полянов) бихме могли да говорим за постъпателен процес в развитието на социално ангажираната поезия, където героите се деперсонализират, образното обобщение разширява границите си и психологическият проблем измества своята доминанта към сферата на колективното преживяване. В рамките на този процес „Градушка“ е възлов момент, защото рязко отграничава етапа на риторично-сентиментално социално съпреживяване от способността за органично сливане на идейна концепция и тясно субективно начало. Новаторството на поемата в посочения аспект е забелязано още от съвременниците на Яворов. Божан Ангелов пише в своя рецензия от 1908 г.: „Г. Яворов пръв ни изнася в художествена форма, без кваса на Вазовия сентиментализъм, мисли и чувства, които вълнуват широката маса и нашия селски свят. Тук се не слуша бабешки плач, няма ох, няма ах, няма никакви риторически цветя, има само художествен реализъм, има жизнена правда, има отчаяние, има резигнация.“⁴

Една от най-характерните особености на българската поема между двата века е склонността да психологизира всеки проблем, който попадне в нейния идеен обсег. Наблюдаваме я открито във философските поеми на Пенчо Славейков, в творбите с нравствена тематика на Ст. Михайловски и К. Христов, а ето че сега П. Яворов реализира по съвършен художествен начин нов момент — социалната проблематика става област на задълбочен психологически анализ. Преживяванията на безименния, безимотен селски труженик поетът превръща в кръстопът на изконни общочовешки въпроси и в същото време откроява в тях нюанси, душевни вълнения, бързопреходни състояния, които ги утвърждават като подчертано индивидуализирана, сложна и многопластова система. В душата на селяните се срещат и преплитат в един върхов емоционален момент вечното и мимолетното, класово характерното и индивидуалното, отминаващото и идващото. Подобна детайлизирана и едновременно обобщена социално-психологическа характеристика на българския селянин срещахме в разказите на Елин Пелин от същото време. Наистина у Елин Пелин многото на брой самостоятелни творби имат възможност да задълбочат и нюансират постиженията на индивидуализирания психологически портрет, но по своята принципна същност подходът на двамата големи автори е общ — органическа обвързаност на социална проблематика и психологически анализ, синтез на конкретното и общо, активно взаимодействие между национално и индивидуално.

Само една година разделя появата на „Градушка“ от отпечатването на поемата „Нощ“, но разликата между двете творби е голяма, особено що се отнася до социалната приобщеност на субективното преживяване. Между двата бряга на идейно-тематичната пропаст обаче съществуват многобройни мостове — живите връзки на един непромислен по същество начин на светоусещане и художествено изразяване. Ще обърнем внимание на един от съществувашите общи моменти: стремейт да се разширяват реалните граници на всяко явление до степен, в която единичното става типична проява на общ, всеобхватен закон, а конкретното — символ на непреходното и вечното. Събитията в „Градушка“ тръгват от една реалистична, лаконична повествователна точка — в горещ летен ден пада краткотрайна градушка. Първоначалната свръххлътна повествователна основа започва да се разгръща в хода на сюжетоето действие; тя се разтваря в плавни концентрични кръгове и постепенно обхваща: „зима снеговита“, „пролет дъждовита“ и „знойно лято“ — една цяла година на труд и надежди; три последователни тежки и неплодородни години; горчивата участ на българските селяни в следосвобожденската буржоазна държава; страданията на човека в едно общество, където правда и щастие никога не са

⁴ Демократически преглед, г. VI, 1908, кн. 1, с. 22.

съществували. „Единичната конкретност на „трите усилни и паметни години“ е изведена върху широките изменения на трагичната повторителност и художествената многозначност. Така в драматичното напрежение между непосредственост и всеобщност, между единичност и многоплановост, между надеждата и покрусата, между простия природен механизъм на градушката и нейната социална и вселенна апокалиптичност творбата на Яворов постига своята художествена специфика и сила.“⁵ В конкретния художествен текст на поемата последователността в постепенното разширяване на темпоралните кръгове е нарушена. За да постигне динамика на сюжетното действие и убедителност на психологическото въздействие, Яворов размества моментите. Той започва с трите усилни години, връща се към кръг с по-тесен обхват, свива максимално границите на обективното време в кулминационния повествователен момент, за да достигне в последните стихове до едно социално, нравствено и философско обобщение, на което са иманентно неприсъщи всякакви рамки и ограничения. Спомняме си думите на Ат. Далчев: „Само „Градушка“ да беше написал Яворов, той пак щеше да заеме едно от първите места в нашата литература.“⁶

⁵ Н. Георгиев. Пейо Яворов — „Градушка“. — В: Н. Георгиев. Творби и проблеми. Т. I. С., 1983, с. 476.

⁶ Из „Фрагменти“. — В: Ат. Далчев. Съчинения в два тома. Т. II. С., 1984, с. 32.

ЕДИН ОПИТ ЗА ДИАЛЕКТИЧЕСКА СЪПОСТАВКА МЕЖДУ ЕЛИН ПЕЛИН И ЙОРДАН ЙОВКОВ

ГЕОРГИ ВЕЛЕВ

След патриаршеското дело на Иван Вазов нашата белетристика има два безспорни върха — Елин Пелин и Йордан Йовков. И чудно! Независимо от цялото съперничество между двамата, а после и между привържениците на тяхното наследство, творческите им светове остават еднакво привлекателни и може да се каже, че в съзнанието на всеки българин имената на Елин Пелин и Йовков са неразривно свързани и е достатъчно да се спомене единият, за да възникнат асоциации и за другия. А разликата помежду им е толкова голяма, че Тончо Жечев в статията си „Необходимите полюси“ съвсем основателно пише: „Няма никакво съмнение, че по творчески натюрел, по подход към жизнения материал, краски, художествени особености, манталитет, вкусове и предпочитания Елин Пелин и Йордан Йовков са в известен смисъл антиподни художници, коренно се различават.“¹

Но коя причина обуславя тази полюсна разлика, която, от друга страна, така близко сродява световите на двамата именити писатели? И как е възможно при наличието на един и същ, цялостен живот на народа двама съвременници да разгърнат докрай своите творчески възможности, без да навлизат в територията на другия? В такъв случай битието би трябвало да е двулико и всеки от тях да рисува единния му образ.

На подобни мисли за двойствеността на битието ни навежда и Лениновата постановка за диалектиката. Ленин, който от всички съвременни философи най-добре е съзнавал и владее могъщия апарат от понятия, категории и закони на диалектическия материализъм, непрекъснато се е стремил да го сведе до кратка, ясна и разбираема формула. И той успява да се справи с тази изключително трудна задача чрез двете си забележителни определения на диалектиката. След изброяването на елементите на диалектиката Ленин пише: „Накратко диалектиката може да бъде определена като учение за единството на противоположностите. С това ще бъде схванато ядрото на диалектиката, но това изисква пояснение и развитие.“² А в статията си „Към въпроса за диалектиката“ той заявява: „Раздвоението на единното и познанието на неговите противоречиви части е *същина* (една от „същностите“, една от основните, ако не и основната, особености или черти) на диалектиката.“³

Изхождайки от тези две Ленинови определения, които взаимно се допълват, уверено можем да твърдим, че истинският диалектически подход към явле-

¹ Сб. Йордан Йовков. Нови изследвания. С., 1982, с. 28.

² В. И. Ленин. Събрани съчинения. Т. 28. С., 1982, с. 278.

³ Пак там, с. 316.

нията и нещата би означавал да открием в тях едновременното действие на стремеж към единство (тъждество) и, от друга страна, стремеж към раздвоение. Точно тези две страни на диалектиката, които обхващат пълния ѝ обем, израждат двуликия образ на битието. Художествената литература като отражение на живота, а дори и да се вземе за самата себе си (както субективната диалектика на Хегел например), строго се подчинява на необоримите закономерности на диалектиката. Впрочем по-точно е да кажем не „подчинява“ (защото никой не я насилва, тя просто няма друг път), а че е едно от специфичните проявления на диалектиката.

Според нас Елин Пелин и Йордан Йовков са голямото завоевание на нашата проза в усвояването на диалектиката като философски фокус за художествено изображение. Всеки един от тях е овладял до съвършенство по една от страните на диалектиката: Елин Пелин на тази, която се стреми да обедини в тъждествено единство противоречията, а Йовков на другата, която раздвоява единното, за да го опознае в дълбочина. Разбира се, нито Елин Пелин, нито Йовков са знаели или са се интересували от коя страна на диалектиката стоят. При тях, а и в натрупалата вече опит българска проза това е било спонтанен процес, в който талантът им ги е извел до двата върха на диалектиката.

Голям шанс за нашата литература е, че Елин Пелин и Йордан Йовков са били съвременници, защото съперничеството помежду им непрекъснато е амбицирало единия да покаже на другия как трябва да се пише. Така например две години след сборника на Елин Пелин „Черни рози“, издаден през 1928 г., Йовков публикува разказа „Белите рози“. Полемиката тук е не само в алтернативното заглавие, а и в откритите нападки на Елин Пелин срещу „Белите рози“. Или да си припомним конфликта между двамата след излизането на „Вечери в Антимовския хан“, когато Елин Пелин се е почувствувал ограбен и се стреми чрез „Щетинското ханче“ да създаде истинския образ на ханджийката в противовес на Йовковите Сарандовици. Точно в този ярко изразен стремеж да се разграничат двамата са изчиствали почерка си и са заставали на диаметрално противоположни позиции.

В литературата има безброй примери на подобни авторски единоборства, но те се разиграват предимно в рамките на дадена школа и по-рядко — между представители на две направления. Вторият вид спор най-често се води задочно, защото в европейския литературен процес трудно можем да посочим момент на едновременно разцвет на две големи школи.

Но пред българската литература, непуснала дълбоки корени в европейската следренесансова традиция, нещата стоят по-различно. Освободена от неминуемите ограничения на школи и направления, движейки се в своето ускороно развитие по гребена на техните високи постижения, тя изведнъж в лицето на Елин Пелин и Йордан Йовков се озовава пред двойствеността на най-висшето философско и житейско понятие — диалектиката. В това, без да надценяваме, нито да подценяваме българската литература, ние не виждаме нищо изключително, а само една особеност, породена от специфичното ѝ развитие.

Чрез конкретен анализ на „Под манастирската лоза“ и „Старопланински легенди“ и някои от най-популярните им разкази ще се опитае да покажем, че най-важната, доминантна черта в творчеството на Елин Пелин е стремежът му на всяка цена да достигне до тъждествено единство на противоречията, за да види света цялостен и единен, а при Йордан Йовков най-важното е да достигне чрез раздвоението на единното до корена на противоречията, където те в чудна хармония се преливат едно в друго.

„Под манастирската лоза“ е създавана в продължение на повече от 25 години в зрялата възраст на писателя. С нея Елин Пелин иска още веднъж да се убеди в правотата на творческия си мироглед. Притчовият характер на „Под манастирската лоза“ позволява деликатно да се изведе на преден план идейното съдържание на разказите, с които Елин Пелин доказва на себе си и на читателите, че е възможно да се постигне хармония, като се издигнем над противоречията, без да се ровим и изсушаваме живота с анализи, които често водят към абсурдни и парадоксални изводи.

В този смисъл много ясно и дълбоко е проникнал в творческата природа на Елин Пелин Вл. Василев, който между другото казва: „Явно какво е отношението на Елин Пелин изобщо към Живота: той не е предмет на анализ, а на наблюдение. Погледът му не е интроспективен, обратно: насочен навън.“⁴

Елин Пелин не търси откъде идва хармонията на света. За него тя съществува като нещо предвечно. И неслучайно за мото на „Под манастирската лоза“ е избран псалм, който гласи: „Припомни си дните древни, поучих се от всичките дела твои, от творенията на ръката твоя се поучих.“ За Елин Пелин няма особено значение кой стои зад тази завършена хармония. Творецът ѝ е по-скоро езическият бог Пан (впрочем под разказа „Отец Сисой“ през 1909 г. Елин Пелин се подписва с псевдонима Пан), отколкото християнският Бог, който в „Под манастирската лоза“ е интерпретиран така свободно, та това едва не става причина за отлъчването на писателя от църквата.

Не можем да приемем като убедително твърдението на Искра Панова, че „Под манастирската лоза“ стои някак встрани от разказите на Елин Пелин, печатани на границата между XIX и XX в. Напротив, според нас тъкмо този цикъл може да се приеме като ключ за цялото творчество на писателя. Искра Панова е на мнение, че след създаването на първите си разкази Елин Пелин постепенно се откъсва от проблемите на българското село, в резултат на което социалният, а оттам и художественият тонус на произведенията му спадал⁵. Но и в началото на творческия си път, когато според Искра Панова Елин Пелин е най-социален, писателят е истински езичник, който оценява социалните противоречия не с авторова реч или с идейни отношения между героите, а с критериите на хармонията в природата. Може да ни се възрази, че това е специфичен похват за заемане на социална позиция, но едва ли можем да говорим за осъзнато социално възприемане на света у твърде младия Елин Пелин.

В едно интервю по случай седемдесетгодишния си юбилей Елин Пелин казва: „Говори се, че съм бил реалист. Някои приятели казват, че съм бил представител на критическия реализъм в нашата литература. Аз се мъчех само да бъда правдив и да пиша за това, което добре познавам. Пиших за нашето село, защото ми е най-познато, защото от дете съм израсъл в него.“⁶ От тези думи на Елин Пелин най-добре се разбира, че безспорно правдивата социална картина на българското село от началото на века, която присъствува в разказите му, е повече талантливо уловено отражение от самия живот, отколкото предмет на специални търсения на писателя. Социалните противоречия с техните ясно изразени полюси, за разпознаването на които Елин Пелин притежава вроден инстинкт, са му необходими не за да ги анализира, а за да потърси чрез тях присъствието или отсъствието на образа на единството. А дали то е постигнато или не, ние разбираме от лика на природата, която в произведенията му е не само фон и лирическо настроение, а висш критерий за оценка.

⁴ Сб. Елин Пелин в българската критика. С., 1977, с. 127.

⁵ И. Панова. Вазов, Елин Пелин и Йовков. Майстори на разказа. С., 1967, с. 41.

⁶ Елин Пелин. Бяло облаче зад Витоша. С., 1975, с. 352.

Най-пълно и задълбочено ролята и участието на образа на природата в разказите на Елин Пелин е разкрита от Искра Панова. Особено ценни в това отношение са анализите ѝ на „Задущница“, „На браздата“, „Спасова могила“. Но Панова разглежда тази особеност на разказите като композиционно-структурен похват, а не като идейно съдържание на Елин-Пелиновото творчество.

Искра Панова е права, като казва, че Елин Пелин никога не бърка социалните адреси на своите герои. Безпогрешният му усет за социалната действителност го предпазва от опасността да се стреми да види единството на противоречията там, където то не съществува. Например никакво съгласие и съвпадение на интересите не може да се постигне между Андрешко и съдия-изпълнителя. Затлъстелият съдия-изпълнител окончателно се е откъснал от народа и егоистичният му класов интерес е изтласкал на последно място грижата, че държавата се съсипва. Вината за това, че двама българи се гледат като врагове, е изцяло негова и той сурово е осъден. За изоставения съдия-изпълнител хармонията на природата се разпада и той с ужас възприема злоещия ѝ лик: „Как? Да остане тук! Всред блатото! Всред тая студена, зелена блатска вода, краят на която не се виждаше!“

Така във всеки разказ, чрез ориентирането на проблемите и конфликтите към лика на пантеистичното единство, се създава типичната Елин-Пелинова атмосфера, в която събитията не се анализират и обобщават, а изживяват. Забележително със своята проникновеност е едно изказване на Йовков за Елин Пелин, в което е поставен въпросът за езическата първичност на произведенията му: „Най-добър майстор е Пелинко, ама не работи. Талантът му е по-голям от културата и инстинктът му — по-силен от съзнанието.“⁷

Героите на Елин Пелин не обичат да си задават въпроси, а предпочитат да действуват, водени от чувствата и желанията си. С това можем да си обясним факта, че в разказите му липсват монолози или вътрешни духовни кризи и раздвоения. Но въпреки първичната си монолитност, героите му не са агресивни, защото имат живо чувство и инстинкт за хармонията на природата.

Че спонтанният, пораждан от копнежа по красотата, стремеж към единство е основа на Елин-Пелиновото творчество, се разбира най-добре в „Под мастирската лоза“. Привидно разказите от цикъла са изградени като изпитание на единството на света, но това е сторено само за да се открие по-ясно неговата победа: светите застъпници са се събрали, за да не позволяват повече глennата плът да погубва блаженството на безсмъртната душа, като премахнат физическата любов между мъжа и жената, но безсолната супа на св. Иван Златоуст, поднесена „под голям свод от лози, по които висеха узрели гроздове“, разколебава намерението им; изbodenите очи на св. Спиридон блясват отново за света едва когато молитвата му към бога се смесва с любовен стон; св. Христофор, посветил се на божията правда, възвръща човешкия си лик чак след като пренася на гръб най-заклетиия си враг — дявола, така нужен на хората; изповедникът отец Никодим иска да убеди овчаря, че върши голям грях, като люби много жени, но доводите му са така слаби, че у него се събужда първоначалното впечатление, че изповядва светец: „Кой знае — продума на себе си отец Никодим, като се свести. — Тоя човек може би е по-близо до божата истина. Той живее под самод звездите.“; занемелите камбани тържествено забиват сами едва след като добрият игумен разбира, че е непростим грях да делиш хората на прости и знатни, че клетата селянка е еднакво скъпа богу, както и богатиият дарител; св. Георги лукаво се бори със свенливостта на момъка и девойката и когато те се сливат в едно, постила под тях пурпурната си наметка; от белите и черните грехове на отец Никодим става вкусна чорба, а отец Сисой

⁷ Сп. Казанджиев. Среци и разговори с Йордан Йовков. С., 1980, с. 38.

мъдро заключава, че човек е „и черно, и бяло“; тайната на вдовицата Смарайда слага край на волините, но безплодни похождения на Павел Блажения и след празниците ще се венчае за нея; пророкът е вкаменен, защото не разбира причините, „разрушили границите между доброто и злото“ и със злостните си преследвания на светата истина носи само злини; а веселият монах, събрал в себе си божията благодат и истината от думите на дявола, носи щастие на хората и прави труда им лек и спорен.

Противоречията в тази мъдра книга вървят ръка за ръка и взаимно се уравновесяват и хармонизират. Това е главната насока на „Под манастирската лоза“ и Елин Пелин уверено я следва. В никой от разказите не се поставя въпросът, кое е по-важно: тленната плът или божествената душа, любовта към бога или любовта към жените, божията или дяволската правда, чистото злато или скромната игличка, доброто или злото. Тези взаимно изключващи се полюси са необходими и от съчетаването им се ражда красотата и същността на живота.

Героите от „Под манастирската лоза“ не достигат до истината чрез абстрактни разсъждения, а я вземат направо от живота: св. Спиридон се влюбва от любовните песни на птиците и ги замеря напосоки с камъни, но накрая не издържа и приема любовната страст; овчарят от „Изповед“ пита отец Никодим: „Е, грешно ли е, че съм мъж?“, камбаните забиват сами, когато игуменът забожда на виолетовата завеса игличката на селянката и т. н. Истината винаги ни се налага чрез знамение или неподлежащ на опровержение пример. По този начин Елин Пелин изумително се приближава до прагматичното, диалектично мислене на народа.

Тонът на разказите от цикъла е мъдър и спокоен като шуртенето на манастирската чешма. Така е поне в началото, когато Елин Пелин се чувства абсолютно убеден в собствената си правда и иронично се забавлява с колебанията на светите застъпници. Не че по-късно се отказва от своите убеждения — това той не може да стори, защото непоколебимо вярва, че е прав, но с годините започва да чувства, че въпреки неопровержимите доказателства нещо му се изпълзва, че нещо не е наред. Нека вземем разказите „Огледалото на свети Христофор“ от 1921 г. и „Пророк“ от 1934 г. И двата са на една и съща тема — митично силни личности рицарски се посвещават да служат на доброто. Но мисните им налагат да разграничат доброто от злото, т. е. да разбият онова единство, което Елин Пелин брани с цената на всичко, за да не стане животът ни безсолен и безсмислен. Разликата обаче в разработката на темата и отношението на автора към двамата е съвсем очевидна — в „Огледалото на свети Христофор“ младежът с прекрасното лице дръзва да въстане срещу единството от неопитност и преголяма любов към доброто, но в края на разказа отново се очовечава, щом извършва добро на дявола. Елин Пелин води повествованието спокойно и уверено, защото знае, че героят му рано или късно ще разбере мъдростта на живота. Защо тогава след тринадесет години авторът се връща към същата тема? Явно не за да промени убежденията си, а тъкмо обратното — да ги направи още по-убедителни. В пророка, „надъхан от жестоката идея на доброто“, Елин Пелин обобщава чертите на фанатизирания борец срещу единството, срещу любовта между мъжа и жената, срещу красотата, изобщо срещу всичко, което живее от сливането на противоположностите. Тонът на разказа е много по-категоричен, засилен е външният драматизъм чрез рисуването на апокалиптични сцени и Елин Пелин дори си позволява да призове Христос като висш авторитет във финала, за да заклейми и вкамени този самозван пророк.

Въобще имаме основание да кажем, че разказите от 1934 г. носят белега на една вътрешна криза, която Елин Пелин се стреми да потисне чрез по-голяма категоричност на изводите и убежденията. Авторът на „Под манастир-

ската лоза“ сега е готов да сvari чорба от съмненията и раздвоенията на отец Никодим: „Като спасява човек душата си, не погубва ли тялото си?“, „Мисля и не знам кое е върховното в човека — душата или тялото?“ Но и това лекарство не е достатъчно силно, за да може Елин Пелин да събере сили и да завърши книгата си. Две години в издателство „Хемус“ стоят напечатаните разкази в очакване да се закръгли цикълът. Елин Пелин е бил недоволен, че незавършената книга излиза без неговото съгласие, но според нас той вече е нямало какво повече да каже със същите средства по въпроса за единството на противоположностите. Особено след последния разказ „Веселият монах“, без който цикълът би бил вътрешно незавършен. А пречката да допише книгата е, че Елин Пелин не е искал да допусне до себе си раздвоението, за което той ясно си е давал сметка, но също така е разбирал, че това е друга територия, където властува съперникът му Йовков.

Допреди „Веселият монах“ Елин Пелин разглежда единството на основните диалектически противоречия между: минало—настояще; жена—мъж; добро—зло; духовно—телесно; наивност—познание, но липсва главното диалектическо противопоставяне между личност — народ. Именно то е темата на последния разказ на цикъла. А в този неоснователно премълчаван и неразбран от критиката разказ, който е писан с дълбок патетизъм и по сила на внушението не отстъпва на Йовковия „Индже“, е казано толкова много за бъдещото братство между хората. Веселият монах може да ни изглежда утопично наивен, но това се получава само ако не отчетем, че е създаван от човек, който е издигнал в култ единството. Та нима за Елин Пелин, който приема активно на здравия разум, единството на добро и зло, може да има нещо по-естествено от пълното, тъждествено сливане между личност и народ? И когато младият Еникий тръгва сред хората, за да утрои плода на труда им, Елин Пелин го въоръжава с най-скъпото си — вечната вяра и разбиране на предхождащата ни природна хармония. Веселият монах безспорно е самият Елин Пелин, тръгнал сред нас да ни убеждава, че братството и любовта между хората ще настъпят отново, щом почувствуваме и вникнем във вечната хармония, живееща от единството на противоположностите.

* * *

Ако за Елин Пелин съмненията, раздвоенията и мъчителните въпроси са нещо протиеестествено и дори грях, то за Йовков обратно — те са свети неща, и който смесва противоречията, без да ги разграничава, е човек неморален и безпринципен. Крайната точка на Елин-Пелиновите герои, в която те разбират, че единството е най-висша житейска мъдрост, при Йовков е драматично начало, в което противоречията са се омотали на кълбо и героите му трябва болезнено и бавно да надзърнат в себе си, за да разграничат доброто от злото, едното от другото и по този начин да си изградят правдиви понятия за житейските стойности. Ето как са представени в началото на разказите „Шибил“ и „Индже“ главните им герои, на които е отредено да осъзнаят и изстрадат страшните тайни на битието: „Но Шибил беше погизил много закони и не знаеше вече, *што искаше да знае кое е грях и кое не*“ (к. м. — Г. В.); „Млад беше тогава Индже, не скъпеше живота си, не се боеше от смъртта. *Никога не делише доброто от злото, никога не беше се запитвал кое е грях и кое не*“ (к. м. — Г. В.) Че такива завръзки у Йовков не са нещо случайно, можем да разберем още от първата му белетристична работа „Овчарова жалба“, която започва с преплитането на две противоположни чувства в душата на младия овчар: „Кавалът тогава не е свирел само, говорел е. Чудните звукове ту се издигали свободно и леко, трептейки сред тихата нощ във възторг и радост, замирайки в сладка

нега; ту се прекъсвали внезапно и горко ридатели, зовели безнадежно. . . Но ето той изведнъж свършвал песента и наместо тъжна мелодия, започвал весела и игрива песен за игра.“

Известно е, че Йовков дълго се е колебал, преди да включи дебютния си разказ в „Старопланински легенди“ и ако накрая се е склонил, то това е станало едва след много поправки. Като най-съществена промяна във втората редакция трябва да отбележим засилването на вътрешния драматизъм за сметка на външния. В разказа от 1927 г. Елена не се удавя в студените води на Камчия, а се сгодява за близък Стефанов побратим. По този начин вината на майката намалява и раздвоението на Стефан между любовната болка и синовната обич става по-драматично. Йовков е направил още едно важно изменение, което свидетелствува за насоките на творческото му развитие. Вместо преизказната форма, с която е предаден разказът на дядо Вълчо в първия вариант, във втория думата му е предоставена пряко. Така Йовков заличава следите си от повествованието. Йордан Стратиев, колега на Йовков от букурещката легация, си спомня: „За младите казваше, че едва сега се учат да разказват: „Не умеят още да се оттеглят в сянката; вместо героите им все тях виждаш.“⁸ Седемнадесет години след първата си стъпка в литературата Йовков вече е надникнал така дълбоко в човешката душа, че е разбрал, че тя няма нужда от излишни свидетели. Противно на Елин Пелин, който може да пие дори със своите герои за великото езическо единство на света, скрил се далеч от повествованието, Йовков със спотаена тревога и възторг проследява мъчителното, но даряващо познание, раздвоение, разтърсващо героите му. При това обект на художествено изображение у Йовков е не какво да е раздвоение, а раздвоение светогледно, диалектическо, чиито пълноправни, но взаимно изключващи се полюси са завладели еднакво привлекателно и съдбоносно съзнанието на героите му. И те се мятат в безизходица до момента, в който някой друг или нещо съкровено не ги оттласне от мъртвата точка. Ето защо за Йовков е било абсолютно необходимо да се отдръпне в сянката и да предостави пълна свобода на героите си.

Тенденциите в творческото съзряване на Йовков, които проличават от съпоставката на двата варианта на „Овчарова жалба“, достигат своята завършеност и пълнота в „Старопланински легенди“. И наистина знаменитият цикъл респектира с вътрешния драматизъм на повествованието, а изчистеният от всякаква авторова намеса рисунък доближава разказите до анонимността и мощта на легендите. Но тези достойнства не съществуват сами за себе си, а са следствие от необикновената тема на „Старопланински легенди“ — раздвоението. Разбира се, абсурдно би било да твърдим, че целта на Йовков е била да докара героите си до истерично раздвоение. Точно в това се състои трудността на темата, което е карало не един български или чужд писател да я заобикалят. Йовков е един от малцината световни творци, които успяват да обхванат тази мъчителна страна на диалектиката, като я ориентира към естетичното и етичното. Този изход от сложната тема обяснява моралния стоицизъм както на автора, така и на героите от „Старопланински легенди“. Защото, ако над разбития от раздвоението кръгозор не владува стремеж към красивото и доброто, не е никак трудно да се достигне или до отчаяние, или до фанатизма на Елин Пелиновия пророк, който самоволно започва да дели доброто от злото.

За съжаление спецификата на темата ще се отрази и на нашето изследване, като го принуди да разгледа подробно всеки разказ от цикъла, тъй като раздвоението по своя характер е противоположно на общението и го допуска едва тогава, когато се достигне до самия му корен.

⁸ Д. Минев. Йордан Йовков. Спомени и документи. Варна, 1969, с. 201.

Волният и суров хайдушки живот е сплавил в страшно единство добро и зло у Шибил, когато среща Рада. Но изведнъж се оказва, че същата сила може да има съвсем друг блясък: „Спомни си Рада и се усмихна: „Каква чудновата бърканица — мислеше си той — от жена, дете и дявол! И как всичко ѝ прилича; каже нещо — умно е, направи нещо — хубаво е.“ „Шибил е зашеметен от красотата на „чудноватата бърканица“ и започва да се двои между нея и предишната си волна егоистичност. Отначало се разколебава хайдушката му кръвожадност, та събратята му избягват от него като от чумав, после „пръстените, измъкнати от ръцете на живи и умрели, златото и среброто от черкви и манастири“ потича към Рада. Идва и хабер, че греховете му са опростени и може да слезе в селото. Раздвоението достига своята кулминация: „Домъчня му на Шибил, съмнението като червей загриза сърцето му. „Това раздвоение не е породено от опасението, дали хаберът не е уловка, защото ако тук опираха колебанията му, Шибил веднага би се върнал в Балкана, щом разбира от майка си, че му готвят засада.

От една страна, „спотаената, тиха, замислена“ планина, неговата закрилница, го пита: „Къде?“, а, от друга: „В очите му, като къси жълти жици, се чупеха лъчици на месеца, искряха и се сплиташа в някакъв смътен образ, който ту се явяваше, ту се изгубваше. Но Шибил ясно виждаше две очи, които го гледат, една усмивка, която го мами.“ Везните се накланят в полза на красотата ѝ: „Той стана, тръгна подир тези очи и тази усмивка и повече не се обърна назад.“ Веднъж преодолял раздвоението си, Шибил е така цялостен и последователен, че буди възхищение дори у смъртния си враг.

Енергичен и целеустремен е Стефан от „Кошута“, но и той достига до раздвоението. Докато дири кошутата, която цялото село възприема като поличба божия, в съзнанието му непрекъснато се редуват добрата Дойна и Димана, с гъвкавата и сила снага. Стефан иска да пропъди образа на Димана, защото е дал дума на Дойна, „Но мисълта му отново се раздвояваше и той мислеше ту за едната, ту за другата.“ Стефан не се измъчва от раздвоението, а се любува на чудните му приливи и отливи и на подбив пита: „Дойна или Димана? Русата или чернооката?“

Но Стефан трябва да изпита и едно неприятно раздвоение: кошутата, която той твърдо се зарича да убие въпреки всички хорски приказки, му се явява в двойствен образ — ту като кошута, ту като жена, която дои животното. Обаче второто раздвоение започва да се преплита с първото и, когато си мисли за Димана, се изпълва със сила и решителност да убие кошутата на всяка цена, а когато му се явява Дойна, става благ и се отказва да гони животното. Започнала на шега, работата става сериозна, защото раздвоението накъсва жизнения му ритъм и му пречи във всичко: „Тогава той изнесе пушката и я подпря във, за да бъде готова. После я внесе и пак я изнесе. Мислеше ту за Дойна, ту за Димана, ту крадеше от житото, ту го връщаше назад. Воденицата ту спираше, ту тръгваше и пред нея дъгата или се изгубваше, или се явяваше отново.“ Стефан е наказан за лекомисленото си отношение към едно толкова сериозно нещо като раздвоението. Добре че накрая добрата Дойна се решава да го избави от вцепенението му, като му пристане. Но за малко и тя да стане жертва на желанието да си поиграе с двойствеността, като се престори на кошута. Спасява я раздвоението, което изцяло е победило Стефан, който в началото скачаше от баир на баир.

Според нас „Най-вярната стража“ е възможно най-трагичният разказ за робството. В него е изобразено разкъсването на живота народно тяло. „Колико туга, koliko неволя беше. . .“ гласи краят на мотото на легендата. И как може да бъде иначе, когато Ранкините юнаци, които тя ражда и отглеж-

да, не са вече българи, а дори застават като най-вярна стража пред българското самосъзнание на майка си. Повечето критици, включително и един такъв поет като Атанас Далчев, се прехласват пред образа на хаджи Емин и сякаш не виждат в негово лице най-страшния враг на поробения народ. Вярно, хаджи Емин е силен, смел, цялостен, но той е и хищник. Именно по тази свирепа красота, която без съмнение притежава и тигърът, са се увлекли някои критици. Да пребиеш безнаказано някого, да откраднеш нагло най-хубавата мома само защото ти е харесала и въпреки всички тези мерзости да останеш благороден и да ти се възхищават, не е ли това трагедия?

Две са според нас причините, довели до неправилното възприемане на властния султан. Едната, че хаджи Емин по инерция е причислен към няколкото значителни образи на турци, които Йовков е обрисувал с много любов и симпатия. А другата е свързана с така наречения култ към красотата, на който било подчинено творчеството на Йовков. Наистина хаджи Емин — сам той строен, с пауново перо на зелената чалма, е хубавец и притежава инстинкт за красивото — отговаря на изискванията на естетиката на култа към красотата. Йовков без съмнение е страстен почитател на красотата, но за разлика от тези свои литературни изследователи, които само теоретично знаят, че естетичното трябва да бъде и етично, в цялото си творчество държи сметка за отношението между двете категории. Триумфът на тяхното обединение е в „Песента на колелетата“, а максималното им раздалечаване — в образа на хаджи Емин, за когото етичната страна на живота въобще не съществува.

Зловещата сянка на този уродлив стремеж към жестока красота тегне над целия разказ, но особено е мястото ѝ в кулминационната сцена в манастира. Дошъл е върховният момент в живота на Ранка — тя трябва да направи своя избор между Драгота и Косан. Нужно е да отбележим, че ако Драгота от самото начало е компрометиран в очите на читателя, то той за Ранка си остава един почтен монах, нагърбил се с нейното спасение и е естествено тя да изпитва някакво, макар и смътно, влечение към него. Йовков с удоволствие би изобразил Драгота като доблестен и честен монах, но в такъв случай много дълъг би станал пътят му към Ранка. В случая по-важното е, че в кръгозора на Ранка Драгота е авторитетен и тя с готовност изпълнява инструкциите му за бягството. Към Косан пък Ранка изпитва старо влечение, а и юнашкият му вид сам по себе си я предразполага. Така че в манастирската килия пред Ранка има двама равностойни съперници.

Първоначално отношението ѝ към двамата е само един едва забележим флирт. С вещина Йовков е предал колебанията в симпатиите ѝ през очите на съперниците: Косан идва да се скрие в запуснатия манастир и остава изумен от това, което вижда: „И тя гледаше без страх Драгота и без страх говореше с него, с Драгота. . .“ Малко по-късно Драгота отстъпва мястото си на Косан и стои в ъгъла: „И ставаше по-весел, приказваше на Ранка, по-близо сядаше до нея и по-отблизо гледаше очите ѝ. Настрана стоеше Драгота и ги гледаше изпод вежди.“ Но съперничеството преминава в открит конфликт и двамата мъже се вкопчват в безмилостна борба. В тези няколко мига Ранка трябва да направи своя избор и да каже своето „да“ на Косан, към когото се накланят симпатиите ѝ. Но Ранка не е свободна личност, в съзнанието си тя не може да направи втората, решителната след бягството си стъпка, да преодолее парализиращата я магия на хаджи Емин и свободно да се самоопредели. Вместо това, „обезумяла от страх“, грабва железния чук и въпреки че знае, че хаджи Емин е по петите на Косан, започва да бие по клепалото.

Пристига хаджи Емин, хвърля дреха върху робинята си и зловещият му естетизъм намира кървав пир: „И като прихвана, както му беше обичай, с

ръка червеникавата си брада, той се понаведе и се загледа в Косана, все тъй голям и страшен, какъвто беше и приживе.

Божура съзнава хубостта си, но самолюбие то ѝ дълбоко страда от меланхоличната красота на чорбаджийската шерка Ганаила. Дали тя не е истинската, а нейната не е второкачествена, способна да изтръгва въздишки само на младите цигани? „Както дивакът гледа истукана си“, тъй и Божура се респектира от „бялата като мляко кожа“ и русите коси на съперницата си.

Една надвечер с гърмежи и шумотевица в селото пристига Василчо. Апатичната Ганаила не приема пламения му нрав и отхвърля предложението му. Василчо изведнъж открива Божура и оттогава насетне всеки ден: „Стоеше на чардака и гледаше все към двора на Божура.“ С ухажванията му у Божура започна да нараства увереността в собствената ѝ красота.

В огледалните води на Куков вир тя е на път сама да преодолее раздвоението си и да повярва, че не е само черна циганка, а истинска красавица. И описанието на вира дублира и напомня колебанията и съмненията ѝ от този двойствен въпрос: „Слънцето го огряваше и го разделяше надве: на една страна беше сянка, там водата беше зелена, подмолите се тъмнееха, а от бреговете надолу, като черни змии, се спущаха дълги корени. Но скалата, гдето стоеше Божура, беше цялата огряна от слънце, водата под нея беше бяла, тиха и гладка като стъкло.“ Образът, който изплува от водата, ѝ говори, че е красива, хубава, когато се смее. Божура вижда спотаената страст в гъвката си снага. Образът ѝ я радва и вълнува, но тя е самотна, в гората се чува само бравдвата на баща ѝ. Става ѝ мъчно, защото няма с кого да сподели радостта си и може би, когато отмине този упойтелен миг, пак ще започнат старите двоения. И точно в този момент във водата до нейния лик се явява образът на Василчо. Той запечатва в Божура светлите ѝ и радостни мигове, когато преодолява раздвоението си, защото я вижда и възприема такава, каквато тя копнее да бъде.

Настъпват тежки изпитания, но Божура нито за секунда не допуска отново да я споходят съмненията ѝ, нито към нея, нито към любимия ѝ, който я превръща в човек. Без Василчо животът ѝ загубва всякакъв смисъл и Божура не се самоубива, а просто се слива с добрия си образ от водите на Куков вир.

Мъчително, бихме могли да кажем кърваво, е раздвоението на дядо Руси между обичта към сина и неговата саможертва в името на народните интереси в „Юнашки глави“.

През пролетта на 1876 г. съмнението започва да измъчва дядо Руси: готви ли се наистина нещо против турците, или това са само женски приказки? Когато се убеждава, че наближава бурята на въстанието, старецът с изтръпнало сърце се пита, дали тя ще заобиколи тяхното село, или ще удари и наблизо. Скоро през ключалката на дюкяна дядо Руси вижда сина си в хайдушка премяна. Става му страшно, но и весело. Балканът, с който той е в непрекъснат диалог, го кара да се радва и надсмива над турците. Опиянението от предстоящото въстание е така приятно и сладко, че дядо Руси иска да остане само с него и да забрави опасностите, които ще го съпътствуват, иска да не мисли, че и Милуш ще участва в него: „Но сред бял ден и в такава хубаво време на дядо Руся се струва, че нищо лошо не може да се случи. Лъжа му се виждаше и това, което беше виждал през ключалковата дупка. Да не би пък тъй да му се е привидяло.“

Дядо Руси дори лекичко, отдалече ще се опита да откъсне сина си от народните работи. В общарничката старецът ще се помъчи да противопостави сина си на младата булка като майстор-занаятчия и по този начин да наруши обединяващата симпатия, пораждана от наближаващите съдбоносни изпитания. Но дядо Руси се отказва от намерението си и с горчиво щастие си казва: „Не му

е за парите — мислеше си той за Милуша. — Гледа само да свърши работата всекиму и туйто.“

Особено място в разказа заема диалогът между дядо Руси и Балкана. За него планината е не само събеседник, но и единствен авторитет. Балканът е величествен и епичен, но и постоянно мени своя лик: той е ту „разхубавен“, ту „настръхнал и страшен“, и с ритъма на тази двойственост пулсират съмненията на дядо Руси.

Въстанието избухва, но малко след това страх сковава благоразумните занаятчий и земеделци. И в тоя миг на униние и уплаха дядо Руси преодолява опасенията и тежките си предчувствия и изскача на улицата, и също като сина си вика: „На оръжие! На оръжие!“. Но въстаниците не могат да победят „черната и страховита папlach“.

Сбъдват се най-страшните съмнения на дядо Руси — той трябва да види набухена на върлина главата на сина си. Земята заиграва под краката му и устата се задавя от трагичния вопъл: „Милуше!“, но изведнъж дядо Руси намира в себе си сили и преглъща издайническия стон. В този миг на най-страшно мъчение той преодолява раздвоението си и изведнъж разбира саможертвата на сина си. Трагичната бащина любов се слива с величието на народния дух. Това го издига до могъществото на Балкана и въпреки безкрайното си страдание дядо Руси запазва ледено спокойствие и тръгва към къщи „висок, снажен“, с достойнството на истински българин.

Както кукувицата снася яйцата си в чужди гнезда и предоставя грижата за поколението си на други птици, така и Женда от „Постолови воденици“ непрекъснато се стреми да стовари раздвоението си — дали да се измъчва с болния си мъж, или да следва собствените си желания — на чужд гръб, а за себе си да остави безотговорната свобода. Но за да се наеме някой с трудната задача да разрешава личните ѝ проблеми, вниманието му трябва да бъде заинтересувано и в това отношение Женда е особено изобретателна.

С наивното и първично съзнание на Марин Женда извършва жесток експеримент. Като използва силното му влечение към красотата ѝ, което не може да се осъществи освен ако Върбан не бъде пренебрегнат, тя превръща угризенията му за историята с пръча в похвална постъпка, която ѝ носи свобода: „Нека, нека, Марине. Лошо ли станало, мислиш? Тоз камък мене притискаше, нека притиска сега него!“ На Женда Марин ѝ е необходим, за да провери дали чуждо съзнание може да оправдае и приеме едно безотговорно отношение към болния ѝ мъж. Марин е стъписан и, за да не го измъчва повече с една явна неморалност, Женда я трансформира в императивна молба: „Чуй, Марине. . . да ми дадеш две-три кожички, ерешки, хубави кожички, черни, лъскави.“ Ако Марин ѝ даде кожичките, това означава да приеме, че и камъкът справедливо е затиснал мъжа ѝ, и Женда въвежда най-силния си аргумент — красотата си: „... . . . прекарваха двете си ръце от шията надолу над изпъкналите си гърди. . .“ И Марин скланя: „Ще ти дам, колкото искаш, ще ти дам. . .“ Женда вече е свободна — статутът ѝ на лекомислена жена е легализиран и чрез Марин превърнат в реалност. Отсега нататък Марин е впримчен да се измъчва с моралната вина, че тича подир жената на болния си съселянин, а Женда остава чиста и несъпричастна към внушения му грях. Козарят не разбира в каква игра става съучастник, но се чувства угнетен и объркан: „Той пи вода, изтри се с ръкава и като че забравил ръката на устата си, загледа се към воденицата, весел, но никак учуден и изненадан.“

Веднага след това Йовков описва запуснатата воденица и пише: „Като жив погребан в нея умираше Върбан. А Женда не се спираше на едно място.“ Зареждат се флирт след флирт, но с младия и напет керванджия интригата става много сериозна. Женда е на прага на коренна промяна в живота си и ѝ се

налага да вземе решение. Но тя не иска да се измъчва от раздвоението и вместо на себе си стоварва съдбоносния си въпрос на заклетата си противничка баба Ана: „Бабо Ано, да ида ли? Кажи, да ида ли?“ Женда отлично знае, че баба Ана ще я нахока: „Иди, иди, ако кукувица ти е изпила ума!“, но за нея е важно да получи отговор, който да приспи съвестта ѝ. Вечерта тя пристига отново при баба Ана и тържествено ѝ обещава, че никъде няма да ходи. Така получава евтино спокойствие, което не разрешава противоречията ѝ. И когато на следващия ден тръгва през поляните с чисто сърце, че е останала вярна на мъжа си, заприда след себе си и една нишка, по която тръгва кърванджията. А там, в гората, Женда сигурно се е оправдавала, че е жертва на любовната страст на кърванджията.

И Женда тръгва да бяга от умиращия си мъж уж невинна, а всички разбират хитростта ѝ. Осъжда я дори дядо Иван, а Марин с гняв се досеща, че е бил користоно манипулиран и запраща колата в бучащата река.

При багистването на Жеруна, когато Индже се утвърждава като кърджалийски главатар, той е чист егоист. Едничката му радост е да види триумфа на собствената си воля. Индже не се интересува от плячка, а кръвта и пламъците на селото, сред които яде и пие, са само декори на собствения му кеф.

Пауна, въпреки че е пострадала жестоко от неговите безчинства, го приема такъв, какъвто е, без да го упреква, без да го осъжда. Значи Индже е прав, щом всички му се възхищават, а Пауна искрено го обича и му става законна съпруга, независимо от злото, което ѝ е причинил. В такъв случай излиза, че Индже стои над човешките измерения за добро и зло: „И помисли, че силата му е безмерна, а волята му — закон за всички.“ Но тази нелепа чудовищност постоянно има нужда от доказателства и за нея е направо невъзможно да защити собствените интереси, на които се опира измамната илюзия за непоклатимо могъщество.

Индже започва да граби лъвския пай от пляката, става сприхав, посяга на най-верния си човек, ей тъй от каприз. И накрая, за да си докаже, че стои над всички хора, като зло псе посяга да посече собственото си дете. Индже вече е свръчовек: „сърцето му се превърна на камък“. Сега Индже убива без радост, машинално, по навик: „Не се умори ръката на Индже да убива.“ Богът Индже скучае.

Но неочаквано Индже среща равностоен съперник. Той го стряска и се врязва в съзнанието му. Ако за Индже чуждата кръв е нищо, то се явява такъв човек, за когото пък собственият живот е нищо и, като напуска безопасното си убежище от напластени трупове, го анатемосва право в очите. Това е поп и думите му не са само лични, но и на изстрадалия народ. Значи имало и друг начин да бъдеш бог: като се отречеш от себе си и превъзмogneш смъртта. А че на Индже истината е илюзорна, му се доказва още същия ден, когато Сяро Барутчията го прострелва в гърдите.

Заедно с болестта идват мъчителните мисли и съмнения. Сега Индже е нерешителен и раздвоен между предишната си мощ и опасенията, че тя е носела нещастия не само на другите, но и на него самия: „Индже се гневеше на себе си, че се подгъва и усеща жалост, и все му се струваше, че там някъде, сред тая страшна гора от черни кръстове, лежи Пауна и до нея малкото сукалче, разсечено от ятагана му.“ Индже изпада в безпътница, защото не може да се разкае за греховете си, а и никой няма да даде опрощение на зверствата му, а, от друга страна, му е невъзможно да бъде повече главатар на кърджалийската глутница, защото разбира, че досегашният му живот се опровергава от само себе си. Оредялата му дружина унило го следва в безнадеждното лутане сред мъртвите села.

И в този критичен момент дядо Гуди от Чукурово го спасява, като му внушава, че силата му може да бъде полезна на народа. Преобразява се от думите на стареца Индже и пред шатрата му се затъркалват главите на обирджийските главатари. Индже прескача полюса на индивидуализма и става народен водач. Народът запява песни за Индже, но него го тегли отвъд Бахъджиците, където е най-тежкият му грях. Но ако народът е нещо безкрайно и неунищожиемо, то отделната личност е крехка и безпомощна пред злото. Ятаганът и злостията някога така са пернали сина му, че не само са го превърнали в урод, но са го отблъснали и от хората. Неопростим грях е, че Найдено е станал злостен индивидуалист, но в предсмъртните си мигове Индже разбира ужаса на свръхчовешките си заблуди и с кръвта си ги изкупва и с това остава в народното съзнание с цялото си величие и трагизъм. С образа на Индже Йовков надхвърля всякаква литературна условност и се извисява до мошата на народната песен.

В „През чумавото“ сърцата на селяните са изтърпнали в мъчителен въпрос: ще ги сполучи ли свирепият мор, или ще отминат Жеруна? А Тиха се раздира от раздвоението между любовта си към Величко и жестоката омраза към него при мисълта, че е изоставена. Но Тиха е горда, тя не иска хората да разберат болката ѝ и се преструва на безгрижна и погълната от мисълта за предстоящата сватба. Гайдите и тъпаните трябва да заглушат опасенията на селото и страданията на Тиха, но въпреки тържествеността и разточителството на хаджи Драган, болно е веселието и зад изкусния декор мощно прозират надвисналите опасности, а Тиха се изтърва и зад омразата блясва любовта ѝ към Величко: „Величко ли? Защо ми е Величко, аз си имам мъж. Кой знае къде го е тръснала чумата. Дано тез орли неговите меса да късат!“

С пристигането на Величко идва любовта ѝ и чумата за селото. Любовта, подсилвана от потисканото раздвоение, избликва и енергията ѝ е по-силна от чумата и от майчината любов. Пламва жаравата на прикриваните, и затова проникнали надълбоко раздвоения, които сега се изпразват и остават само ужасът и... любовта.

Крайният хайдушките истории и поучения, които Крайналията предава на младия си племенник по пътя към хайдушкото сборище. Подмладява се в Балкана старият хайдутин, но приближават Игликина поляна и силите му изведнъж го напускат. Крайналията се решава да разкаже съкровения си преживяване, в сравнение с което „Всичко друго е вятър“. На жестоко раздвоение подлагат Курта петимата съперници за сърцето ѝ — тя трябва да избере един от любимите ѝ мъже: „любила беше и петимата“. Петимата клетва са дали, че ще оставят Курта да направи свободен избор, но докато тя се колебае, те се гледат като вълци, готови да се разкъсат на парчета. И когато Курта се спира на Крайналията, се оказва, че любовната болка е по-силна от хайдушката клетва и отхвърлените кандидати ги прострелват.

От разказа си Крайналията неочаквано за себе си разбира, че хайдутството е нещо по-второстепенно от любовта. Наближава краят му и той е щастлив, че със смъртта си се слива със спомените за любимата, а не с хайдушките преживявания: „Добре че се случи тук... дето умира... Курта...“ „Сега Крайналията с иронична усмивка завещава на Стоян силияха си, за който в къщи бе готов да стори чудо. На прага на смъртта Крайналията коренно се променя, защото в началото на разказа поставя хайдутството по-високо от любовта: „И да си знае добре ятаците и всекиму да не вярва, а на жена — сакън! Ти мене слушай. Хайдутин запи ли на женски скути, още на другия ден ще видиш главата му на кол побита...“

С Крайналията умира славното минало, а на Стоянчо, който гледа на хайдутството като на професия, тепърва предстои да разбере истинските стойности на живота.

Анализите на разказите от „Старопланински легенди“ недвусмислено показват, че раздвоението заема в тях възлово място. Че неговото присъствие не е случайно, можем да съдим от пълнотата, с която Йовков обхваща първо: видовете раздвоения, и второ: отношението на героите към раздвоението.

Ако приложим като класификационен признак вида на раздвоението, разказите се групират по двойки: 1. „Кошута“ и „Най-вярната стража“. Раздвоението тук е между два външни обекта. Стефан се двои между Дойна и Димана, а Ранка — между Драгота и Косан. 2. „Юнашки глави“ и „Индже“. Раздвоението при тях е в полюсите на противоречието между единично и общо, между личност и народ. Дядо Руси като в кошмарен сън се двои между бащината си любов и саможертвата на сина в името на народните интереси. А раздвоението при Индже е между свръхчовешкия индивидуализъм и неговото обезсилване, което го оттласква към народа. 3. „Божура“ и „През чумавото“. В двата разказа раздвоението е съсредоточено изцяло в личността и е обусловено от дълбоко вътрешни причини. Божура се двои дали красотата ѝ е истинска или безстойностна, а Тиха се измъчва от едновременно любов и омраза към Величко. 4. „Постолови воденици“ и „Овчарова жалба“. Раздвоението, върху което са построени тези разкази, е между страстните желания и стремежи на личността и задълженията към семейството. Женда е изправена пред дилемата, засягаща собствените ѝ страсти и влечения и дълга към болния ѝ мъж. Стефан пък е изправен между любовната болка и синовната обич. 5. „Шибил“ и „На Игликина поляна“. Раздвоението им е между две различни концепции за стойностите на живота. Шибил е раздвоен между волния хайдушки живот и любовта, а Крайналията — между спомените за хайдутството и младежката любов към Курта.

Обособяването на тези двойки е улеснило Йовков за по-пълното охарактеризиране на даден тип раздвоение. Ако Стефан е раздвоен между две жени, то Ранка е раздвоена между двама мъже. Ако дядо Руси следи, макар и със сърцето си, раздвоението между единично и общо отвън, то Индже го изпитва пряко върху себе си и т. н. При това положение Йовков има възможност да даде раздвоението в най-различни ракурси и нюанси. Освен това двойките могат да бъдат противопоставени една на друга. Примерно, ако за Стефан и Ранка раздвоението е насочено навън, то при Божура и Тиха корените му опират дълбоко в тях.

Наблюдението на тези двойки показва, че сравнително най-леко се понася онова раздвоение, чиито полюси са вън от субекта. Стефан е единственият герой в „Старопланински легенди“, който не завършва трагично благодарение на младежкото си раздвоение между Дойна и Димана. От драматичния свят на раздвоението оцеляват също Ранка и дядо Руси. Всички други герои, за които единият или двата от полюсите на раздвоението са вътрешни, завършват с гибел. В този смисъл най-драматични са раздвоенията и съдбите на Божура и Тиха, които вътре в себе си нямат никаква опора и защита срещу връхлитаните ги колебания и съмнения.

Индивидуализиращо и определящо личността на героите е отношението им към раздвоението, което идва със самия живот и с него настъпват часовете на върховни изпитания: от раздвоението Ранка обезумява от страх; Женда иска да избяга от мъчителната си дилема, или да се прислони зад чужд гръб; Стефан се забавлява неразумно с мощта на раздвоението и за малко не му става жертва; Божура приема раздвоението, за да разбере истината за красотата си; Тиха го потиска и иска да го заглуши с брака за нелюбим човек; сърцето на дядо Руси изтръпва от лъха на раздвоението, но намира сили да го преодолее; Индже се гневи, че от раздвоението ръката му омеква, но чрез дядо Гуди намира истинското си призвание и го преодолява; овчаровата жалба е така силна, че

не допуска раздвоението да събуди синовната обич; Шибил приема раздвоение-то и, като достига до истината, го преодолява; а чрез раздвоението Крайна-лията разбира живота си и със смъртта си се слива с Курта.

Раздвоението в „Старопланински легенди“ категорично и безкомпромисно се изправя пред всекиго от героите и служи като проявител на характера, на същността му. Дори когато някой от тях се страхува и хитрува пред него, то той не може да избегне последствията му. Така в „Старопланински легенди“ Йовков постига епично изобразяване на отношението към раздвоението.

Усвоил вече сложния механизъм и постика на раздвоението, в следващите си цикли Йовков като вълшебник, с един замах, ги подчинява на определено отношение към раздвоението. Във „Вечери в Антимовския хан“ красотата на Сарандовица и нейната дъщеря предизвикват раздвоение у гостите и опитните кръчмарки хитричко успяват да го подчинят на търговските си интереси. Но Йовков не ги осъжда: едно, защото красотата им създава атмосферата на чудно веселие, и второ, защото Сарандовиците не превръщат раздвоението в обект на спекула. Матаке, Палазов и дядо Моско се раздвояват между буржоазната си активност и влечението си към кръчмарките, за да се подчинят властно на красотата. Реджеп също е раздвоен между разбойническата си настървеност и Сарандовица и, увлечен по хубостта ѝ, забравя за жълтиците на Вълко. Красотата на младата Сарандовица не предизвиква раздвоение само у шайката румънски плячкаджии, които запалват хана.

На единно отношение към раздвоението са подчинени и „Женско сърце“, и „Ако можеха да говорят“, но разглеждането им би ни отдалечило от темата на нашето изследване.

За да разберем природата на раздвоението, нека се обърнем към следното изказване на Елин Пелин: „У Йовков се чувства през всичкото време, че зад всяко лице стои жив човек, зад всеки момент, положение в разказа стои действително преживяване, спомен из личния живот или нещо разправяно или чуто от някого. У него няма нищо измислено, създадено. А според мене това не е истинско творчество. Писателят трябва да познава изобщо човека и да умее след това да му дава хиляди превъплъщения.“⁹ Елин Пелин е съвсем прав, като казва, че светът на Йовковото творчество е конкретен. Но той е такъв поради конкретния характер на раздвоението. За разлика от Елин-Пелиновия стремеж към единство на противоречията, който у всеки човек е само порив и отглас от природната хармония, раздвоението винаги е конкретно и осезаемо. Дори когато е на най-абстрактна тема, раздвоението прокарва у субекта ясна и болезнена граница, която разширява територията на познанието.

* * *

За Йовков етичното и естетичното са висша необходимост и краен изход, докато за Елин Пелин — естествен съюзник и стар приятел. Чрез ориентиранието на едностранчивостта към хуманните категории на етичното и естетичното се избягва обичайният за подобна ограниченост фанатизъм и позициите на двамата се заздравяват, а това им дава сили да доведат докрай съкровени-те си творчески цели.

Неоценим е приносът на Елин Пелин и Йовков за разработването на всички видове диалектически противоречия, но трябва специално да изтъкнем поставянето и разрешаването на най-сложното от тях: личност — народ. Това фундаментално, засягащо съдбата на всеки човек, диалектическо противоречие е разгледано от двете му страни във „Веселият монах“ и „Индже“. Еникий след

⁹ Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков, С., 1980, с. 32.

усамотението си, когато научава тайния език на треви и цветя, на птици и животни, тръгва сред хората, за да ги убеди чрез доводите на природната хармония в силата на тяхното единство. В името на това велико единство Елин Пелин е готов великодушно да опрости чуждите заблуждения и грешки, и Еникий, макар и страдалец за идеята, на кладата превръща пламъците на злобата в благоуханни цветове, които хвърля сред народа. А според Йовков хармонията между личност и народ не може да настъпи, докато не се стигне до крайната етична истина, до която може да ни доведе само раздвоението. И неговият Индже, който след драматично раздвоение между свръхчовешките си амбиции и неудовлетвореността си от горчивия им вкус, се слива с народа, отново е в плен на раздвоението. Този път полюсите му са в призванието на народния водач и разкаянието от нечовешкото престъпление към сина си. В предсмъртните мигове Индже разбира страшната истина, че умира от ръката на сина си, но не го осъжда, а заповядва да го възнаградят. Трагична е цената, която трябва да заплати Индже, но Йовков очиства и последната пращинка вина от своя герой, за да може да го въведе в народната памет.

Но народът може да съхрани спомен за някого само ако е ярка личност или ако го причисли към безименните творци на историята. Чрез познанието, което според Ленин е функция на раздвоението на единното, човек се индивидуализира. Такъв е не само Индже, но и героите от „Старопланински легенди“. Изобщо Йовков рисува индивидуалното у човека и творчеството му е изпълнено с ярки и запомнящи се образи: Шибил, Божура, дядо Руси, Индже, Тиха, Сарандовиците, Серафим, Албена и пр., и пр. Разрешаването на противоречието личност—народ Йовков вижда в единството на личности ярки, характерни, познали в себе си доброто и злото. А Елин-Пелиновият свят е свят на безименните герои. Те в никакъв случай не са безлични, но се налагат в съзнанието ни не чрез себе си, а чрез другите, чрез обобщаването в себе си на типичното. Елин Пелин е майстор в обрисуването на колективния образ на народа и поради това при него се срещат заглавия като: „Гераците“, „Косачи“, „Мечтатели“. Самотата ужасява и плаши героите му, те предпочитат да са заедно, без да се смущават от своите слабости, и всички могат да се съберат в магическата дядова ръкавичка, в която Елин Пелин приютява мишката и лисцата, заека и вълка. В противовес на Йовковите ярки и запомнящи се поетични имена у Елин Пелин преобладават разтварящите се в народната анонимност имена, като: Корчан, Аглика, Неранза, Матейко, Калистрат, Дивдена, Стойка, Добрян, Ивка, Велин, Липо и пр., и пр. От всички Елин-Пелинови герои се откроява само Андрешко, но и него помним чрез безкористната му саморазправа с бирника в интерес на съселянина му Станоя. Елин-Пелиновият рай, т. е. представата му за преодоляването на противоречието личност—народе в братското единство на личности, насочили поглед не към себе си, а към хармонията на природата.

Двамата именити писатели са на противоположни позиции във всичко: черното за единия е бяло за другия; в уютната дядова ръкавичка Елин Пелин побира цял космос от противоречия, а Йовковите герои биха се задушили в нея; авторът на „Под манастирската лоза“ се стреми да обхване типичното, а „Старопланински легенди“ е цяла енциклопедия на индивидуалното.

Диаметрално противоположни са Елин Пелин и Йовков и в едни от най-популярните си разкази — „Косачи“ и „По жипата“. В тях се разглежда отражението на внушението върху човешката психика. Това е общото, а оттук нататък — смисъл, насока и резултат от внушението отвежда в противоположни посоки. Нека започнем анализа си с една външна съпоставка. Действието в „Косачи“ се развива в „чудна лятна нощ, прохладна и свежа“, а в „По жипата“ в знойно пладне. Пространството в Елин-Пелиновия разказ е нейде сред тучните ливади край Марица, но е ограничено до игривите пламъци на огъня. Въпреки

че мястото е притиснато от плътно заобикалящ мрак, Елин Пелин непрекъснато разширява пространствената дълбочина чрез звука: първо чрез волния вик „Ан-дре-я-я-я, Ан-дре-я-я-я!“, после с чопленето на магарето в ракитака, и още по-нататък: „Далеч нейде се вдигна тънък писък като жален стон на някоя поразена от куршум душа, вдигна се високо и зловещо, и сякаш ударен о небесния купол, падна в тайнствените води на Марица, удави се и умря.“ А пространството в „По жицата“ е сред равното добруджанско поле, близо до пътя и телеграфните стълбове. Но макар и отворено от всички страни към хоризонта, пространството в разказа е сбито и потиска. Това изземване, ликвидиране на пространството започва с кучетата на Моканина, които очертават границата, където се е разположило стадото. Да излязат от този кръг ще се опитат и Гунчо, и Моканина, но, завладени от вътрешно напрежение, те сякаш са слепи за околния простор: „И като погледна някъде напред и посочи с ръка, той попита не е ли на тая страна селото Манджилари и колко път трябва да има дотам.“ Вещност Гунчо не се интересува твърде от разстоянието и посоката към Манджилари, но все пак влият му жест извежда от кръга погледа на Моканина: „Моканина му разправи и едвам сега забеляза, че на шосето беше се спряла една каруца с един кон.“ Започнал с излишните си обяснения, Моканина се натъква на мрачната каруца с отпуснатата жена и болната Нонка с безсмислено зареян поглед. Така действието се връща на поляната, но Гунчо е толкова вгълбен, че дори не забелязва и близките обекти: „Селянинът погледна към овцете, запладнени на поляната, задържа очите си над тях, но не ги виждаше, а погледът му, пълен с грижи, тъй си и блуждаеше.“ Йовков още веднъж ще проследи слепия поглед на Гунчо: „Селянинът замълча и пак загледа овцете, без да ги вижда. Някъде наблизо сред жегата пицеше жътвар.“ Звукът също ограничава простора, защото не е локализиран и създава илюзията, че излиза изпод краката на героите. С нарастването на напрежението на диалога пространството продължава да се свива, за да достигне в кулминационния момент само до лицето на Гунчо: „Загледа се, затегли без нужда ту мустациите си, ту брадата си, небръсната отдавна, корава, прошарена с цели снопчета от бели косми.“ По този начин Йовков откъсва героите си от заобикалящата ги природа, за да концентрира вниманието ни върху духовното, човешкото.

И обратното — в „Косачи“ Елин Пелин непрекъснато приближава героите си към природата, за да ги слее накрая в съня им с „невиятните приказки на нощта“. Елин Пелин извежда на преден план прелестно-величествения лик на природата, за да може чрез властния ѝ повик към единство да подпомогне колективната инсинуация над Лазо. Но макар че въздействуват върху психиката на наивния младоженец, в това няма нищо грозно и страшно: ако остане с тях, Лазо няма да забогатее, а инсинуацията го отвежда при младата му невеста. Е, наистина не е много приятно да смесат обичта му към Пенка с малко ревност, но чрез разказа Елин Пелин шеговито доказва, че не е трудно да се поддадем на вълшебството на красотата и да пренебрегнем делничните грижи. Поради това и инсинуацията на четиримата е насочена към изтъкването на магията на любовта и красотата. Пък и Лазовите другари не искат да го унижат, а желаят нагледно да се убедят, че любовта стои над нерадостната действителност. Благолажът, който стои в центъра на внушението, направо ще каже: „Това е приказка, разбираш ли — рече твърдо Благолажът и настави: — Защо ти е истината? Да взема да ти разправам, да речем, за дрипавите гаци на дядо Тодор, или за смачканата калимаявка на дядо поп? Или да ти разправам за нас, голи — голтаци, дето сме тръгнали, с коси на рамо и с просеник в торбата да бием път цяла седмица до Тракия на коситба? Всичко това, приятелю, е истина. Ама защо ти е тая пуста истина?“ Поддал се на по-висшата истина,

Лазо напуска другарите си и целият свят се събира в един образ: „Само шурците тихо и едногласно църкаха: Пенка, Пенка, Пенка...“

Много по-опасна е инсинуацията, отправена към Гунчо. Както студентата и тежка змия върху Нонкините гърди е жестоко самовнушение, което слага началото на болестта ѝ, така и над съзнанието на баща ѝ тегне мъчително бreme.

Измъченият селяк е вече на прага на отчаянието, като гледа как дъщеря му се топи въпреки всички грижи дори и на докторите. Не му остава нищо друго освен вярата в някакво чудо. И като използва тази безизходица, кумицата им му натрапва един твърде лекомислен вариант — да ходят да търсят някаква бяла лястовица. При това предложението ѝ е лишено от всякакво човешко съчувствие и е оформено с подчертано неподходящ оптимизъм, което издава жадно за власт себелюбие: „Гунчо, вика още от вратата, където си имал, където имала и Нонка. Хайде да е на хаир.“ На брътвежите ѝ Гунчо не може да противопостави нищо, защото „заплака момичето, залови се майка му“. Така чрез внушението си наглата кумица превръща отчаянието му в посмешиче. Смазан от раздвоението между мрачен песимизъм и смътна вяра в хората, Гунчо застава пред Моканина и е достатъчна една лоша дума, за да бъде унищожено в него всичко човешко. Раздвоението и тук, както навсякъде у Йовков, трябва да разреши въпроса за крайната етична истина. Гунчо изцяло е във властта на Моканина и фактът, че Нонкиният баща му се доверява, свидетелства, че в негово лице вижда достатъчно авторитетен съдник. Моканина изслушва със съчувствие историята за болестта на Нонка и приказките за чудотворната птичка и отрича да я е виждал или чувал за нея. Но изведнъж разбира, че Гунчо не вярва твърде за бялата лястовица (нали той му казва: „Онази вечер додоха си нашенци от скеля. Продумали каквото продумали — знам ли? *Ох, ни хора, може и сега да си бият.*“ (к. н. — Г. В.), а очаква по-скоро някой да го ободри и да възстанови доверието му в хората, и казва: „Пък може да има. Може. Бял бивол, бяла мишка и бяла врана — има. Може да има и бяла лястовица.“ Така Моканина се дистанцира от лековерните приказки и, образно казано, измъква бялата лястовица от калта на внушението, за да я превърне в символ на човешката вяра и оптимизъм. Оттук нататък започва пробив в свитото пространство и, освободено, то се разширява, за да достигне в края на разказа до безкрайността на небето и хоризонта: „И като пусна шилото и погледна към небето, той извика: „Боже, колко мъка има по този свят, боже:“ И пак се загледа подир каруцата.“

Без да навлизаме в подробности, ще споменем, че друга такава корелативна двойка образуват разказите „Ветрената мелница“ и „Песента на колелетата“. Те са едни от малкото работи, в които Елин Пелин и Йовков разглеждат проблема за творчеството. Разбира се, двамата отново са на противоположни становища. За езическата природа на Елин Пелин човешкото творчество е нещо второстепенно в сравнение с мощта и съвършенството на природата. Оплотяващият дъжд и закачливата немирница Христина са нещо много по-важно от ветрената мелница и Дъбака изоставя идеята си недовършена, макар че влага в нея душа и сърце. А за Йовков творчеството е единственият начин за човешко оцеляване и затова той прекарва героя си през всички страдания и съмнения на откривателя, за да изтръгне постижен звук от метала, за да утвърди творческото начало.

* * *

Елин Пелин и Йовков са двата полюса на новата българска белетристика и с това можем да си обясним факта, че всеки неин по-значителен автор, основателно или не, сам или от критиката, неминуемо е сравняван с техните високи постижения.

Трудно е да се обхване написаното за Елин Пелин или за Йовков, но чудно! — не може да се намери нито едно изследване, в което, като се говори за единия, да не се споменава за другия. Паралелът е задължителен и идва неспри- нудено, но и властно. А как може да бъде и иначе, когато двете страни на ди- лектиката не съществуват сами за себе си, а се стремят да се обединят в цялост- ната, пълноводна и пълнозначна диалектика. И в този смисъл трябва да разби- раме думите на Ленин, че няма две истини, а само една.

Но нима е възможно да се съберат на едно място световите на Елин Пелин и Йовков, веселият монах Еникий и мрачно величественият Индже, тъждестве- ното единство на противоречията и неговото пълно отрицание — раздвоение- то? Теоретично — да, защото философите материалисти от древността до Ленин твърдят, че светът е изграден от противоположностите: от огъня и водата; от въздуха и твърдата; от единството и раздвоението.

ДИКО ФУЧЕДЖИЕВ — ЧЕРТИ КЪМ НЕЗАВЪРШЕН ПОРТРЕТ

СТЕФАН ВЛАХОВ-МИЦОВ

Едно произведение, а още повече едно творчество, можем да опознаем като ги анализираме хронологически или тематично. В случая с Дико Фучеджиев разумно е подходът да бъде съчетан.

НАЧАЛОТО

Писателят дебютира през 1961 г. с повестта „Вълчи сънища“ и времето до излизането на първия му роман „Реката“ е белязано с още шест сборника повести и разкази. Няма да сбъркаме, ако насочим вниманието си към творбите „Небето на Велека“, „Гневно пътуване“, „Въздушните мостове“, дали имената на съответните книги. През 1978 г. те заедно с „Дървото на греха“, „Зодията на рака“, „Животът — тази кратка илюзия“ и „Синият тютюнев дим“ влязоха в Избраните произведения на Д. Фучеджиев, което сочи тяхната роля в развитието му. Но само верността към хронологията ли кара писателя неизменно да поставя в началото на сборниците си „Небето на Велека“ (1963)?

Авторът тръгва към втората книга с плюсовете и минусите на „Вълчи сънища“. И ако дебютът му показва неизживяно увлечение по лансираната в догматичния период литературна тема за диверсанта, за разлика от предшествениците си той прави крачка напред в реалистичното изграждане на характерите и психологическото им уплътняване. Тук са заложени и кълновете на двупластовия сюжетен подход — достигнал зряла форма в романите му; още тук е намерено мястото на природата като одухотворен участник в действието — в съзвучие или в контраст с поведението и изживяванията на героите. Белетристът въвежда в повествованието река Велека, която едновременно с превръщането на региона в национален феномен ще стане нещо като символ на човешкото битие.

Ролята на *завръзка* в художествената проблематика на младия автор играе повестта „Небето на Велека“. Тя ознаменува възвръщането на Д. Фучеджиев и неговия герой Мартин към себе си в житейски и творчески план. Героят трябва да надмогне последиците от култа, авторът — да стигне дълбоките корени на майсторството, позагубено в сборника с разкази „Пролетен сок“. Можем да се съгласим с твърдението на Кр. Кулумджиев (използувал думите на Цвайг за „певците на своя живот“), че Д. Фучеджиев неизменно пише една и съща

книга — на живота си¹. Естествено в различни душевни състояния, с все по-зряла идейно-художествена мисъл и „тематична съсредоточеност“².

Повестта „Небето на Велека“ е своеобразен епизод на „Вълчи сънища“ и в нея зад разнообразните факти от живота на местните жители белетристът успява да извиси екзистенциалните проблеми на нашия делник. Композиционната „незавършеност“³ може да бъде тълкувана като слабост на произведението, но пък е дала възможност за утвърждаването на цяла една тематична и нравствена програма от автора, реализацията на която намираме в следващите му книги.

Завръщането в родното място, което прави Мартин, оттук насетне става любим похват на Д. Фучеджиев. То е живата брънка (пряка или опосредена чрез спомена) между града и селото, „въздушния мост“ между две психологии, върху който ще балансират героите на автора. Изтръгнатият от селската си обител човек гледа на остатъчните форми на патриархалната идиллия (Селяните са „истински деца, наивни и мъдри, търпеливи и роптаещи. Защо да ги съжалявам? Те са щастливи по своему“) с очите на незащитената от придобитото знание емоция и душата му стене в урбанизираната си обвивка. Това е личната драма на цяло поколение, чийто деца ще откриват своя корен в градовете и като внука на Белия ще идват в селото „на гости“.

Въпреки болката Мартин не се опълчва срещу града и жителите му и след петдневен живот сред природата край Велека се връща отново в него. Защото му принадлежи, ако не духовно, то социално. Какъв лек предлага авторът на героя си? Завръщането към Реката е завръщане към първичната чистота и естественост на битието. Д. Фучеджиев не търси вулгаризаторските му измерения, а здравите нравствени корени, паметта за всичко ценно, което ще ни служи за морален императив в утрешния ден. В този смисъл „корените“ на Д. Фучеджиев са и неговите „криле“⁴.

Проблемът за хармонията не е само социално-нравствен и психологически, а е обективизиран във взаимоотношенията минало — настояще, човек — природа, град — село, млади — стари. Последната връзка е не по-малко съдържателна заради опитите на автора да намери „в погледа на детето загубената хармония между човека и природата“⁵. В 1963 година пред белетриста не стои задачата да анализира конфликтите на нравствена основа между поколенията, това той прави две десетилетия по-късно в повестта „Да отгледаш кукувица“. Но смената на тази идея са хвърлени много рано: засвидетелствувана, от една страна, чрез гордостта у сина на Карата — Димчо от новата дървосекачна техника (неопитомено от благородството, но и от рационализма на възрастните, детското поведение към животните, дърветата или себеподобните изглежда по-жестоко, защото е откровено) и, от друга, в стремежа за приключения у сина на Белия (епизода с кучетата). Това са зарисовки на противоречия в светогледа на детето и възрастния и само отчасти на селянина и бъдещия гражданин. Нравствената криза между последните е шрихирана в отношенията Мартин — Евгени и Мартин — Невена, а получава завършен израз в „Синият тютюнев дим“ и „Животът — тази кратка илюзия“, където романтизмът се сблъсква с еснафската парвенющина и циничната извратеност.

Натрупаните проблеми в „Небето на Велека“ подлежат на разрешаване единствено чрез духовно търсачество на бъдещите герои. В една или друга

¹ Кр. Кюмджиев. Разтворена книга. С., 1983, с. 138.

² Ив. Спасов. Черти от съвременната българска литература. С., 1980.

³ Ч. Добрев. Лирика и проблемност. — Пламък, 1968, кн. 10, с. 58.

⁴ Св. Игов. Носталгична одухотвореност и нравствен стоицизъм. Прозата на Дико Фучеджиев — Септември, 1978, кн. 7.

⁵ Р. Ликова. Тенденции в разказите на младите. — Пламък, 1965, кн. 10.

степен той е изявен още в „Пролетен сок“, а след това в „Гневно пътуване“, „Въздушните мостове“, „Студеният северен вятър“. И макар художествената защита да е неравностойна, Д. Фучеджиев тръгва към епичното си платно „Реката“ с овладяното майсторство на повествовател, когото зове битката за идеен и художествен синтез.

РЕГИОНЪТ В ПОВЕСТВОВАНИЕТО И ИДЕЯТА ЗА ГРЕХА

Десетки са примерите и в международния, и в българския литературен живот, когато регионът се издига до символ на народностното, не по-малко са и спорете какви условия обуславят такова превъплъщение. За пръв път у нас Д. Фучеджиев създаде Реката, олицетворение на изтичащото време, в което се къпе българският дух. Посредством художествените внушения на автора Велека се съизмери с региона, отрази го и го обсеби, а после тръгна по земята като майка-съхранителка на живи и мъртви. През деня тя диша с целия свят, през нощта „живее със своите шумове“ и спомени.

Този похват улесни белетриста да направи сравними двете величини на материята на равнището на човешкото съзнание, като ги изведе до степен Природа (Реката) и Цивилизация (чрез родовата памет на Селото). Дим. Кирков не е първият, анализирал категориите добро и зло от позициите на връзката мит — съвременност (в „Дървото на греха“), но бе най-убедителен в съжденията си. Мисля, че има основания и подхвърлената от него идея за задълбочаването на „греховния“ мотив в „Реката“⁶. Творбата е своеобразно обобщение на критерия за нравствено и безнравствено от регионален (в повестите) към общочовешки план.

Във „Вълчи нощи“ Велека е част от природата, „малката рекичка“, която допълва колорита на strandжанската пролет. На фона и внушителния пейзаж се губи като Пепеляшка, беше се „в каменните прагове и монотонно шумеше, сякаш въздишаше по нещо скъпо и загубено“. В очите на Мартин реката е живо същество — отражение на промените в неговия живот.

Нишката Човек — Природа (Река) оцветява всяка книга на Д. Фучеджиев, като изпълнява ролята или на фон, върху който се наслагват екзистенциалните проблеми на човешката същност, или изпъква като тяхна първооснова.

В повестите и новелите критериите за добро и зло се извяват в различни обстоятелства: „Вълчи нощи“ — периода след революцията, „Небето на Велека“ — годините на кооперирането, „Животът — тази кратка илюзия“ — браконьерския улов на риба и т. н. Там природата е не само мълчалив изповедник на героите, но и драматизира греховете им по отношение на себеподобните. В „Реката“ обаче я виждаме като опонент на самия Човек, нарушил автономията на нейните ценности. Една от второстепенните линии в „Гневно пътуване“ засяга тъкмо границата на мирното съжителство между двата свята. Последниците от нарушаването ѝ са различни. Удавеното дете в реката („Небето на Велека“) е „естествения“ ѝ кръвен данък, а смъртта на Нико („Животът — тази кратка илюзия“) — отговора на морето за човешкото предизвикателство. В „Дървото на греха“ и „Реката“ злото не се плаща с живот, а с душевни терзания. Слав Грашев може да бъде упрекван, че е допуснал замърсяването на Реката, но той не е прекият виновник за станалото. Пазачът Боге е абсолютно невинен и служи за гръмоотвод на чужди безобразия. Истинските виновници — мургавият и червенокосият любител на контрабандния риболов, Виденачко и ловецът Белички, не получават възмездие. Тях могат да ги съдят

⁶ Д. Кирков. Анализи. С., 1981, с. 163.

и затворят (макар че никой не го прави), но това в художествената литература не е достатъчно решение на въпроса. Тревожи неузвимостта им за морално възмездие, тъй като са изгубили много от човешкото в себе си. Психологията им се охранява от обществените неуредици и знаейки, че най-добрата отбрана е нападеният, те атакуват разколебаните защитници на Моралния закон. Някои критици високомерно осъждат пазача заради фанатичното му отстояване на неочовечен епичен постулат. Ако „приземим“ нещата, въпросът се свежда до това: ще даде ли Боге на съселяните си да крадат ябълки, след като те и без друго гният? Отказът му изглежда абсурден. Но „очовечаването“ на принципа значи ли да се легализират (официално или чрез съмнително заплашване на продукта) кражбите? Това ще бъде пробив в системата от нравствени ценности. Здравият разум на селяните се бунтува срещу виновниците за абсурда и пряко срещу Боге — застанал на пътя им към „малкия грях“ на кражбата. Какво са две торби ябълки, след като цялата градина загива — казва Виденачко. Нищо, ако не идваше продължението; какво е една река пред благосъстоянието на цял район! — се усмихва пренебрежително Белички. Мислите на инженера съдържат хладен цинизъм — броня против всякакви съмнения. И даже формалното му разобличаване става трудно поради динамичната граница между обществена полза и лично облагодетелствуване.

За разлика от Виденачко, сестрата на Боге и Белички у другите виновници е още живо чувството за омърсена съвест — по време на инцидента с Нико червенокосият плаче, а преди това го гледа виновно, ръцете на ловца треперят, моралният отговорник за ябълковото бедствие Серги е зашеметен и не знае какво да прави.

Истински страдат обаче Боге и Грашев. И единият, и другият не са отчуждени от света, с който ги свързват множество видими и невидими нишки. Реалната им отговорност (за една градина или 10 хил. души) се разтваря в общочовешката идея за корените на злото.

Природата влияе самостоятелно и опосредствано върху героите. В първия случай то е изградено на връзката минало — настояще. Затрупаната с ябълки градина в очите на Боге е мъртва и споменът му го води към месеците на нейния разцвет, аналогични наблюдения от Реката има и Грашев. Косвеното ѝ въздействие е по линията на човешките гледни точки, разположени около дилемата природа — общество.

За овчаря Стамо, чийто поглед към света е останал на равнището на Слав-грашевия спомен, дръзката намеса на Човека в „божиите работи“ е неморално деяние. Романтичните спомени от детството (срв. реакцията на Медаровия Славчо „ри-бите ум-ря-ха“) са допирните точки между Грашев и земята му, той е убеден, че ще ги носи до края на живота си, а усеща как чувственият изблик не може да бъде сериозен аргумент срещу Рациото, щом на другото блюдо тежи въпросът за поминъка на хората.

В качеството си на овластена личност Грашев се явява арбитър на Медаров и Белички, около който гравитира философски мъдруващият „прозрачен като бистра вода, макар и не чист като нея“, пришълец от града Виденов, за когото „Проблемът е проблем на цивилизацията. Който я иска, ще търпи и опакото ѝ.“

По-интересна за нас е двойката Желева — Медаров. Геоложката от полските села — „чужденка“ в района, изпълнява мисията на контрабаланс в опозициите добро — зло и човек (общество, цивилизация) — природа. Нейните чувства за разлика от Грашевите противоречат на детските ѝ спомени, защото равнината е олиетворение на еднообразието и застой. В Балкана, където се усеща ритъмът на движението, неосъщественото през босоногоото детство единение с природата за нея е вече реален факт.

В романа добре подплатеното със знание Рацио воюва с утвърдената през вековете специфика на общуване и с емоционалния поглед на детето, съхранен в душите на Стамо, Коста и Марина. Лесовъдът се бори и заради принципа, който „излизаше далеч извън рамките на този частен случай, имаше повече морално, отколкото чисто практическо значение“. Той е праволинеен и яростен отрицател на Белички и дори за миг не изпитва съмнение в позицията си. Грашев се оказва между два „остри камъка“, всеки от които му прехвърля цялата отговорност за един бъдещ провал. А той не може да извика като Боге в еднотипната ситуация „Не мога да гледам този грях“, защото е устроен по начин, който не му позволява да изостави тежкия си кръст. Човек като него не би одобрил и инертността на ръководителя Серги, прехвърлил, без да иска, от моралната си отговорност на Боге.

Ако въпросите се разрешаваха посредством душевни колизии заради свои и чужди грехове, бихме могли да обявим романа за шедьовър, а Боге и Грашев за великомъченици, такава романтична нимба има около тях. Само че реалността не иска и да знае за изживяванията им — ябълките гният, а Реката умира. В този пункт се съсредоточават възраженията ми към Дико Фучеджиев.

Белетристът не е почитател на алтернативата, още повече когато става дума за взаимоотношението общество — природа. Чрез диалога и вътрешния монолог на героите той ни води към примирителното становище на инж. Виденов — своего рода капитулация пред бездушния Рационализъм. Защото в крайна сметка и Грашев (като Боге) изоставя битката за Принципа. Това е главното, а не че в следващия роман „Студеното отдалечаване“ флотационната фабрика има вече утайник. Аргументите на Серги за необраната градина и на Грашев за Реката не докосват цялостно проблема. Не мога да се съглася с думите на Кирков: „Липсата на аналитични въпроси или по-точно тяхното пестеливо, ограничено посочване не е слабост на произведението, а съзнателен, целенасочен знак на писателя за действителните му художествени намерения.“⁷ Да оставим настрана факта, че един творец може да греши не само в реализацията на идеята, а и в замисъла.

Олекването на романа идва от това, че динамичните взаимоотношения с природата, макар и изведени психологически на общочовешко равнище, следва да се разкриват и като наши, български проблеми (и на другите урбанизиращи се страни независимо от спецификите). Трудностите, родени от цивилизацията, са значителни и не е достатъчно абстрактното им генерализиране. Д. Фучеджиев пази героите си от размисления за типични български слабости — ураджийство, юркание, бързо помръкваща екзалтация, скрити обикновено зад тривиални оправдания за народно добруване и „целесъобразност на момента“, които играят фатална роля, щом се възпят в мощни институции. Пришпорването, било в икономиката или в културата не е донесло никому траен успех, нещо повече — то развращава обикновения човек; разбудената му амбиция да се задоволява с неща, които по-рано не е и сънувал, го прави безогледен за трайните ценности.

Чрез многобройни лирични отстъпления авторът инжектира проблема минало—настояще с български акценти, но те изглеждат повече като лебедова песен на обречен. И самата Река, чиито води крият „не една драма и една справедливост на непобедимия живот“, ни внушава нереализиран в изложението оптимизъм.

⁷ Д. Кирков. Анализи. С., 1981, с. 118.

Материализираната в „Реката“ идея за борба с греха, като заличена граница между доброто и злото и поета отговорност (на абстрактно-теоретическо равнище) към бъдещето на човека и света, в по-късните романи на Д. Фучеджиев се пречупва в мотива за отчуждението.

ПРЕВЪПЛЪЩЕНИЯТА НА САМОТАТА

Творчеството на белетриста не познава известните ни у други писатели резки обрати. Амбицията, която го движи, не е в уголемяването на самоопределената литературна нива, а във все по-дълбоката ѝ оран.

В книгите му отчуждението има няколко лица. Вече говорих за болезнената самота у погражданения селянин, напуснал родовия си корен. Тази линия е основна и във „Въздушните мостове“. Нейна разновидност се явява „Гневно пътуване“, където Фучеджиев иска да ни внуши, че бедата за цивилизования човек е не толкова отчуждаването от родния край, а скъсаните връзки с Природата в ролята и на символ на изконните български ценности. „Реката“ обединява двете нишки — екологичната и нравствената, в едно цяло.

Другото лице на самотата — илюстрация на духовната леност у градския човек — се разкрива чрез образите на Невена и Евгени в „Небето на Велека“, Велимир от „Синият тютюнев дим“, обкръжението на Симов в „Зодията на рака“. Както отбелязва Н. Пантелеева, в повестите и новелите отчуждението е повече внушение, отколкото диференциран размисъл⁸, остър и на места публичистичен спор на автора с носителите му.

Едва в „Зелената трева на пустинята“ и в своеобразното му тематично и идейно продължение „Жаждата, която ни изгаря“ проблемите на самотата намириха цялостно и богато аргументирано изложение. В тези романи (и по-рано в „Зодията на Рака“ и „Реката“) пред духовното търсачество на личността се изправя стена — обществена или биологична и главният мотив е *преодоляването* ѝ. Това е борба срещу застой, път към Върха. Чрез образите на Анастас Новански и Филип Руков идеята за „корените“ и „крилете“ получи цялостна реализация.

Осъзнатата от Марина самота („Реката“) намери отдушник в хармонията с природата, в динамиката на непобедимия живот и се изгуби в любовта към Медаров. Под зловещия поглед на смъртта и Новански открива край Реката на живота маята за голямото изкуство: „...нейната обединяваща сила поддържа надеждата и интереса за намиране на смисъл в безкрайното редуване на поколенията, в широчината и многообразието на света“⁹. Тя е гаранцията за възможността да се преодолее *барьерата* и хората да стъпят на отсрещния бряг. Пътуването на Новански в Испания и дхът на смъртта са катализаторите за вътрешното му узряване. Каквито и угризения да го измъчват, равносметката за неговия житейски и творчески път е обнадеждаваща. Но остава тревогата за другите.

Новански е брониран за социалното отчуждение. Поведението на опонента му Стригачев е чист кариеризъм, на Запryanов — израз на духовна ограниченост. Затова успехът на художника има идейно-творчески и обществен резонанс. Отчуждението в истинския му вид в романа е представено като нещо далечно, плод на друга обществена система. Новански постоянно го свързва с Испания и нейните мъртви равнини, жълти сипеи и безмълвни каменни па-

⁸ Н. Пантелеева. Измерения на съвременната душевност. Дико Фучеджиев на 50 г. — Пламък, 1978, кн. 7.

⁹ Л. Велева. Романист на целеустремената мисъл. — Септември, 1979, кн. 4.

метници. Макар да усеца връзката между чичовата си и своята самота, която го заставя да придаде на общуването с родния край едва ли не ритуален, мистичен смисъл. Тревожната камбанка, звучаща в думите на Крум, за него е преждременна.

Образът на Филип Руков допълва този на Новански в посока на преобразуването светогледно начало в живота на хората. Решението на героя да встъпи организационно в партията в зенита на жизнения си път е израз на осъзната необходимост между творец и гражданин и на отговорност пред настоящето и бъдещето. Оттук произтича и драматизмът на борбата срещу мълчаливата жлъч на лицата, укриващи човешките си и творчески недостатъци зад претенции за идейна чистота и нравственост. Демонстрираното от Новански самозатваряне по отношение на избликналата върху гребена на живота пяна чрез вглъбяване в творчеството за Руков би било поражение. И той преодолява стената от недоверие и равнодушие с активност, отговаряща на нарасналата опасност от социален херметизъм.

Романът „Студеното отдалечаване“ изтегля от „кълбото“ една друга нишка — за самотата на людетe, които са в единение с природата, но се отчуждават от непрестанно развиващия се свят. Творческата методичност на белетриста просто налага явяването на тази книга. В определена степен тя е прощален акорд за верните на своя корен — Арука („Гневно пътуване“), бай Стамо („Реката“) и най-сетне Браяновеца, чиято житейска философия в едно изречение е: „Аз не мога без гората. Без хора по-мога.“ Сбогуването с тях е горестно, но категорично убеждава, че пътят на днешния човек минава през съдбата на Новански и този път няма алтернатива. На Природата и тук са отредени повече от страниците, но думата, изречена или премълчана, е за Човека — „Ами човекът? Човекът, Славе. . . Човекът. . . Той трябва да бъде чист. . .“

Браяновецът като сеизмограф отчита ехото на новия живот, което опосредено от различни гласове всява раздвоение в него. Чувствата, които изпитва той при вида наменящата се наредба на горския му „дом“, са сравними с тези на учителя Захариев в Приюта. Но докато Пенсионерът е изхвърлен насилно от домашния уют, овчарят има „привилегията“ да гледа разрушаването на хармонията около себе си. Кой от двамата е по-щастлив — вехнешият на своя корен или лишеният от него?

Десетилетия наред колибата на Браяновеца влиза в периметъра на драматични човешки сблъсъци, но рядко някои от тях оставят грапавини в съзнанието му. И в същото време отчуждените от света („ние тук и от бога сме забравени“) колибари се усещат яко звено от родовия и землячески корен. Да хвърлим поглед към някогашния селски панаир: „След него (хороводеца) се точеше нанизът на жени и мъже, въодушевени и леко зашеметени от необичайния въздух на този дълъг летен ден, от приятната лекота на безгрижието, на възможността да се смесят с останалия свят и да покажат, че и те са нещо — и най-сиромасите и дивите, които по цяла година не стъпваха в селото. Пееха зачервени и вдъхновени, скачаха кой в такта на музиката, но повечето за себе си, колкото слети в едно, толкова и отчуждени от другите, всеки за себе си в тези мигове, които рядко им се случваха. . .“ (к. м., Ст. Вл.-М.).

Новото време издухва селяните към градовете и ликвидира колибарските задруги. Хората не са вече социално разделени (дори Браяновеца след преживяната от него „смърт“ на Грашев усеца, че „животът му неусетно се е променил, че е свършила тихата и спокойна усамотеност и като повит животът му се е сплус с чужди съдби, съдби на различни хора, и познати, и непознати, за чието съществуване не е и подозирал“), но общият идеал и техническият прогрес — двигател на цивилизацията не са всичко в живота им. С думите „Тука. . . Нишката. . .“ склопват очи овчарите баща и син Браяновци, а приятелят на

Калина („Въздушните мостове“) постоянно се връща към детските години и бленува за самотата край Реката — „аз изживях спокойно и без стеснение всичко онова, което е затворено в човека и никога не излиза на бял свят“. След разочарованieto на Мартин от потъпканата илюзия за девствения Балкан, единственото оръжие на присадения селянин все повече остава споменът, който за болезнени в краткостта и сладостта си мигове го изтръгва от динамиката на градския живот. Благой Захариев („Да отгледаш кукувица“) е от хората, които освен че не успяват да се ашладисат в града, десетилетия живеят във вакуума, създаден между него и селото. Формално погледнато, съдбата му има нещо общо с тази на Белички, доколкото и двамата са се отчуждили от своя край, но инженерът прави това обмислено и хладнокръвно, а учителят спонтанно — ръководен от благородни подбуди. Обиколил селата на цяла България, едва в Приюта Захариев ще се усети емоционално приобщен към едно от тях — неговият духовен роден край.

В такива преломни години избухват алчността и властничеството, които черпят сокове от разкъсаните човешки корени. За носителите им обществото и природата са съизмерими единствено с ползата. От котилото на апологетите на рационализма в човешките отношения се пръкват инженерите Белички, Ведунов и синът на учителя Захариев, които първи ще изпратят родителите си в Приютите. Ето най-страшното отчуждение — когато човек се отдалечава от себе си, „върви срещу себе си и бяга от себе си“.

Първите кълнове на самотата убождат Браяновеца след решителната човешка намеса в Планината. Студенината на залесения бор, прогонил птиците гласове, изчезващите животински видове и най-сетне бързите преходи от гробна тишина до неописуема глъч и машинно боботене, го карат да тръпне от мисълта, че и последното убежище го напусна.

С инстинкта на равностоен човешки враг и горски стопанин промяната усеща и вълкът. Двата самотници — човекът и звярът — ще бъдат заедно в една чуждеща обстановка и гибелта на единия от тях ще извести края и на другия. Принудителното съжителство нарушава самотата им, изпълва дните с нещо тревожно, разврежда зараснали рани. С идването на последния мохикан от неизтримото в миналото племе на хищниците и особено в „човешкия“ му поглед, Браяновеца съзира оживялата си самота. Горещите зеници на вълка се впиват в него с чувството на взаимна обреченост. Старецът иска не хищника, а горският Велко да бъде неговото огледало „в което се е събрало най-хубавото от живота“. И когато в последните страници на романа прозвучава изстрелът от пушката на Браяновеца, пред нас се явяват няколко възможни отговора на въпроса. Кого престрелва Човекът? — одухотворената самота или болката от спомена за миналия живот? Дали този изстрел не крие присъда над светоусещането, с което се разделяме безвъзвратно? Или е просто вопъл срещу законите на битието?

В разказа на Емилиян Станев „Вълкът“ старецът взема на прицел разтърсилата го в отсъствието на жена му самота, уверил се, че тя е по-силна от вроденото му жизнелюбие и по-болезнена от смъртта. Кошмарите на неуспелия в лова човек и на сполучилия Браяновец са едни и същи, но героят на Ем. Станев в предсмъртния час сеща бабичката и децата си, търси опора и защита в тях, а мисълта на овчаря Стоян кръжи единствено над стари гробове и спомени.

Той е натиснал спусъка инстинктивно, за да се предпази от тичащия на среща му хищник, който сякаш иска да го обсеби. Но шеговитите упреци на Велко и лесовъда Маринов затвърждават измъчващия го отдавна паралел между него и вълка („... трябва връстник да ти е бил“) и събуждат чувство за грях. Натрапливата мисъл, че е разстрелял себе си, го води към Края под тежестта на „голямата и непоправима грешка, за която няма да има изкупление“, на

мъката по живота и най-искрената си любов — природата, на гузното чувство пред дедите, че смъртта му ще означава край на Браяново и с частичното облекчение от спасеното в гората куче („душа за душа“).

ЛИЧНОСТТА В СВОЯ ВЪЗХОД И ЗАНИК

Героите на Дико Фучеджиев са личности в истинския смисъл на думата. Авторът не е почитател на „малкия човек“ в живота и литературата. Основната идея в някои от повестите, но главно в романите, се защитава от борбен и целеустремен герой, на чийто фон партньорите и съперниците му играят второстепенната роля. Този маниер на автора определя характера на срещите ни с непроницаемите за професионалното им и земяческо обкръжение действащи лица в „Зелената трева на пустинята“ и „Студеното отдалечаване“. На традиционен анализ се поддават взаимоотношенията между равностойно изградените образи в новелите, стига да не забравяме, че автентичността на чувствата им зависи от правдивостта на сюжета.

ЛЮБОВТА

Между героите на Д. Фучеджиев любовното чувство поне в зараждането си е споделено. При тях отсъствуват умопомрачаващите страсти, драматичните конфликти и разлъки, изгарящата ревност, въобще разголването докрай на тази струна в душата. Особеност на авторския подход е дискретното вникване в характерите. Към това следва да прибавим, че любовта в неговите книги е само една измежду останалите връзки на героите, макар писателят често да си задава въпроса къде е нейното място в битието на урбанизацията се човек.

Наблюденията показват, че тя докосва младежта или хората от средното поколение (тази хронологическа последователност върви успоредно с възрастта на автора). Обаянието на нежния пол се крие не във външните черти, а в пулсиращата женственост и в магията на очите. Другото, което обличава вече духовно героите, е нравствената им чистота. Нека анализираме връзката Невена—Мартин („Небето на Велека“) и Калина—приятелят ѝ („Въздушните мостове“). И при двата случая става дума за платонически чувства извън редовния брак. Дори беглият прочит ни уверява, че има преливане на отношения от едната в другата повест. Мъжете са по-сентиментални (характерен белег на цялата галерия от мъжки образи), затворени в себе си и лесно раними. Невена и Калина излъчват особен чар, държат се свободно, флиртуват умело. Срещата на Мартин с любовта е край Велека (любим и многократно използван похват от Д. Фучеджиев). Изгарящото го чувство се явява отражение на чудния свят наоколо, в който малката Невена е свеж и ароматен стрък. Години по-късно зрялата жена ще си спомня единствено произнесените някога думи, не и атмосферата (ето границата между привидно и истинско общуване според автора) и това ще разтваря ножицата на духовната им близост. За нея, научилата се да свива чувствата си до границата на практичността, той е малко вятърничав мъж, подходящ за флирт и негоден за брак. При Мартин е обратното. Всяка нова среща го връща чрез спомена към някогашното момиченце до брега на реката. Този спомен е в основата на отказа му да стане любовник на Невена, или да потърси друга жена.

Калина и приятелят ѝ са направили стъпка напред; гузното чувство заради срещите с омъжена жена (и той е семеен) го изпълва с мисли за „поставената извън закона любов“. Д. Фучеджиев е решил да провокира героя си

чрез въображаемата смърт на Калина (В „Залената трева на пустинята“ Новански ще изпита реалната смърт на Яна). И ако женитбата ѝ го е разтърсила, мисълта за взривените мостове към нея го изпълва със самота. Разцъфтеният спомен (и болка) правят Мартин издръжлив на самотата, но за Калининия приятел са жизнено необходими въздушните мостове на надеждата, че девойката е „здрава и читава, без дракотина — един човек, който не ни принадлежи, но е достатъчно, че живее на този свят като мой приятел, с една хубава мисъл за мен“. В нея той усеща свободата, присъща на детето, която с годините и променения бит е избягала от него.

Умишлено се спрях повече върху сюжета на двете творби. Мисля, че и без коментар ясно изпъква характерът на взаимоотношенията между героите. Интимното чувство е емоционалната трансмисия между градския човек и живеещите в съзнанието му детство, родно място, природа, затова е основано на духовната, а не на еротичната връзка. В епизодите на юношеството любовта е необременена от по-сетнешните напластявания и блести с чистотата на природата. Тя пак остава в паметта на чувствата, когато е свързана с Човека. Такъв нюанс имат отношенията между Нико и Емилия. От по-друг ъгъл ни се представя връзката на инж. Техов с Юлия и Ваня. Там има и елемент на противопоставяне, роден от изменящия се светоглед на главния участник в действието.

Чувствата между Техов и Юлия носят белега на младежката незрелост. И все пак в кокетството на момичето усещаме частица от практичността и егоизма на Невена. Инженерът по душа е още момче и перченето и суетността му затвърждават това убеждение. Не се изненадваме, че укорите, които търпи („Той вика, е много способен, макар че е малко занесен“) звучат като отправени към Мартин.

Втората част на повестта се развива в Костел. Тук авторът е изгубил чувството за мярка и ни предлага съчинена история за възпитателната роля на селския живот. Той, който убедително разкри драмата на селянина в града, сега при описването на новите връзки на инж. Тахов изпада в публицистичност. Иначе промяната с геолога в малкото селце на затынтения край е възможна — любопитството от възложената задача и от самата работа го извеждат от застоя (дошъл с вездесещата самота, „която се настани в душата ми през нощта (на пристигането) и не искаше да ме напусне“), след това ненатрапчивото поведение на Иванка — мъжко девойче, с което лесно се водят чисто колегиални разговори, го ангажира емоционално към района, накрая самата природа се всмуква в него, разрушавайки изцяло самотата му. Но идеята на автора не е защитена по художествен път. И затова видимите белези на промяната в чувствата на Техов по отношение на Юлия и Ваня — „тя беше истинска жена и аз се учудих, че по-рано виждах само това, с което тя искаше да подчертае, че е жена“ — ни изпълват със скептицизъм.

„Реката“ е единственият до този момент роман на Фучеджиев, в който заедно с налагашите се образи на Грашев и Реката, свой облик имат и другите участници в повествованието. Това ни позволява да усетим терзанията на Коста и Марина при мъчителното им сближаване (от обществения дълг към личните чувства и обратно) един с друг.

Накрая, ако следваме хронологическия принцип, идваме до „Зелената трева на пустинята“ и връзката на художника Новански с Яна и Мила. Първата е одухотворена частица от родното му място, втората — „добър и надежден човек“ — мъчаливият дух, сподвижник в самотата. Зад показната мъжественост на Яна и Марина се гуши копнежът им по топла приятелска ръка — балсам за изпълващия ги с тревожно неудовлетворение живот.

Романът ни приобщава към съкровеното усещане на Д. Фучеджиев за обичуването между половете. Хората творят в самота, черпейки идеи от бурно

развиващия се в представите им свят, но едно местенце в техните души нарушава постигнатата хармония. Докато бъде издирен единственият за него ключ. Осьществената връзка между лично, социално и общочовешко — ето висшия смисъл на човешкия живот и творчество! Обречен на работата си със страст, с каквато се бленува за недостижимото, художникът Анастас Новански ще се изкачи на жадувания връх с копнежа по искрящата диря на загиналия в Испания негов чичо, долавяйки тръпката на оживелия спомен в близостта с Яна.

СМЪРТТА

Публицистиката е изковала редица определения за смъртта — достойна, безсмислена, нелепа и т. н. Героите на Д. Фучеджиев често се озовават лице в лице с нея и не по-рядко я споменават в мислите си. Биологическата ѝ страна интересува повече младия автор, при все че още в дебютната си творба той изследва и нейните философски координати. В зрелото му творчество акцентът пада върху допирната ѝ точка — отчуждението.

В „Зелената трева на пустинята“ смъртта лежи в основата на изпречилата се пред Новански бариера и той я разрушава, сподирен от сянката ѝ. „Неговото последно решение да върне на живота всичко докрай, което притежава е завършено от последния, придобиващ символично значение жест на потъването му в Реката, което се възприема като завръщане и като най-достойно посрещане на неизбежното.“¹⁰ Нелепата гибел на Руков идва като безсилно пирво отмъщение на съдбата за възможността да си „верен на себе си“, да постигнеш своето човешко достойнство“.

Творбите „Студеното отдалечаване“ и „Да отгледаш кукувица“ ни сблъскват с другия тип на отчуждение — плод на доброволно (поради неприспособимост (или насилствено) от духовната изолация между поколенията) прекъснати връзки с хората.

Фучеджиев е методичен в замислите си автор. Веднъж подхвърлил някаква идея, той рано или късно се връща към нея, за да я доразвие. В ранните му книги неговите герои се държат по човешки естествено в срещите със смъртта. Това личи от немногословната, но психологически вярна картина, запечатана в Мартиновия детски спомен. При Нико загубата на живота е още по-нелепа, защото идва в момент, когато щастието от първата любов го е обсебило напълно. Под влияние на чувствата хората изпадат във вакуума между илюзия и действителност и стават лесно раними и безпомощни. Допълнение на горния случай е желанието на Браяновеца да се затрие от любов, напук на бащината воля, но необремененото му с комплекси жизнелюбие надделява.

Струва ми се, че Дико-Фучеджиевата философска идея за смисъла на живота узрява в повестта „Животът — тази кратка илюзия“. Зад обикновената история наднична тревогата (срв. претенциозното в обобщението си заглавие) от вмешателството в живота на хората, бедите, които ги заплашват (алюзия за това дава картината на бушуващото море, опасно преди всичко с невидимите си водовъртежи), шом те се превърнат, макар и в неволно оръдие на злото и самотата, която им отнема желанието за спасение.

Мимоходом ще спомена още два примера от „Дървото на греха“ и „Зелената трева на пустинята“, макар че убитите са животни. В очите на Боге и Новански обречените на гибел заек и бик приличат на самотни, уплашени хора, които гледат с недоумение, безпомощност и нарастващ ужас ловеца и ревящата тълпа, докато се въртят в зловещия кръг на смъртта. Такива моменти на пре-

¹⁰ Л. Велева. Цит. съч., с. 221.

мерена жестокост заради насадата от умъртвяването говорят за извратеност и отчужденост на хората. Естествено в цивилизованото общество насилието спрямо Човека взема по-изтънчени форми, но е винаги плод на самотата и на крачка от физическата или духовна смърт.

Най-здравата нишка между повестта „Животът — тази кратка илюзия“ и романа „Зелената трева на пустинята“ е общата и в двете произведения тема за отчуждението и смъртта. В единия случай самотата се покрива с досадата, която Нико и Емилия изпитват към заобикалящите ги: „И двамата, всеки по свой път, без да знае другият, се стремяха към усамотяването, към тишината и мълчанието, далеч от хората, навсякъде, където ще бъдат сами.“ Единствено любовта може да скрие общителния младеж временно от света и да го направи плячка на греха. Нико престава да воюва със смъртта в мига, когато усеща, че е далеч от приятелите и Емилия, сам сред морския тътен и близо до двамата мъже — олицетворение на равнодушието. Финалът на повестта с мислите и емоциите, които ражда, е близък до събитията в „Зодията на рака“. Белетристът разширява и обогатява темата за смъртта, като вплита в новелата идеята за нравствения стоицизъм (в лицето на авиатора Стефан Узунов), чиято апология е „Зелената трева на пустинята“.

Преди да стигне до мисълта за самоубийството Анастас Новански води тежка борба със себе си и аргументите на загрижените му другари. Страхът от раздялата с живота усилва борсушкото му според Мила качество „да не допускаш никого до себе си, да изживяваш сам малките си или големи драми“. Той веднъж е излязъл с чест от двубоя с предверието на смъртта — обезсилващата самота, нахлула в него заедно с коварната болест и победата му е увековечена под купола на оперния театър. А лечението в санаториуми е безсмислено подкърпване на обречения организъм. Тези заведения разжарят спомени за гибелта на сестра му и „постоянното усещане на смъртната заплаха, чувството за вина, която баща му се мъчеше да преодолее или да притъпи с все по-чести и по-дълги запон, а майка му със своето виене и нареждане“. Д. Фучеджиев не налага волята си на героя, мисля дори, че е станало обратното. Мъчителните обрати в съзнанието на Новански около избора (оформен по линията: чувство за обреченост* — потвърждение в спомена — творческа равностметка — физическо отчуждение от света и духовно послание към него) на верния път — борба със смъртта заради самата борба или доброволен отказ от агонията в името на неопетнения с хленч прекрасен живот, по начина си на изобразяване са измежду най-хубавото в българската литература.

Д. Фучеджиев е погледнал към заника на човешките дни и от по-различни ъгли — на примирението и надеждата. Старият Браяновец издържа талазите на променящия се живот, но убийството на грохналия вълк му носи неотразимото усещане за обреченост. До този момент той е приемал смъртта без желание, но с разбиране. („Плашеше го не толкова смъртта, колкото самотата в оня момент, в който вече няма да може да ходи на краката си.“) Краят идва, щом самотата вледени душата и обхванатият от безразличие човек потъне в себе си като животно в бърлога. Овчарят извървява целия път до смъртта за разлика от Новански, но симптоматично е, че и двамата умират при своя житейски корен.

Романът „Студеното отдалечаване“ завършва проектираната върху началото и края на човешкия живот дилема отчуждение—смърт. Но вниманието на

* Героите на писателя чувствуват „знака“ на съдбата. Да си припомним усещането на Боте, изведен от жандармеристите към воденицата, „че ще бъде свидетел на нещо страшно и неестествено. Това предчувствие бе изместило и угасило всичко друго и Боте го носеше в себе си като съдба, като нещо орисано, от което не можеш да се спасиш.“

автора остава в плен на драматизма, който носи есента на живота. Смъртоносният финал на повестта „Да отгледаш кукувица“ е завършек на взелото уродливи форми отчуждение между родители и деца. Самотата духва вошеницата на живота у Благой Захариев, но той за разлика от Нико ѝ търси алтернатива. Опитите му не носят полъха на мистично тайнство, каквото долавяме у майката на Новански в сцената с писмото до умрялата ѝ дъщеря, нито съхранената илюзия на дядо Янчо, че лудият му син ще оздравее. Те са оптимистичен звук в канонадата от мрачни тонове и разискрят надежда, че в борбата с отчуждението героите на Дико Фучеджиев и прототипите им в живота, не са казали последната си дума.

ГЕРОИ И ХАРАКТЕРИ

Бележките ми дотук, вярвам, изясниха немалко от качествата на Дико Фучеджиевите герои. Равносметката ще приключим с отговорите на два резонни в такива случаи въпроса:

Марионетки на авторите замисли ли са действащите в неговите книги лица?

Търпят ли развитие те, или са неизменни величини

— в контекста на цялото му творчество

— в хода на самото повествование.

Вече посочих, че автентичността на образите и силата на внушението им върху читателя зависи от достоверността на сюжета. Но прави впечатление, че в ранните си книги Д. Фучеджиев е рязко публицистичен, когато трябва да се залепи злото. Към някои от отрицателните си персонажи (Велизар, отчасти Невена) той, както посочва още тогава Чавдар Добрев, е несправедлив¹¹. Пристрастието му е брънка от зле скривана неприязън към града като морална категория.

„Реката“ е произведение, което отрази всички дотогавашни успехи и слабости на Фучеджиев. Анализирана от гледна точка на героите, тя ни показва например, че авторът не се е научил да изгражда убедително отрицателни персонажи. Може би неуспехът му тук е измежду причините в следващите романи на такива лица да се отрежда единствено ролята на контрапункт на добрите сили. Нетрадиционната им конструкция извежда в центъра на повествование един-единствен герой, в съзнанието на когото рефлектира целият близък и по-далечен свят с неговите проблеми и надежди. При това положение естествено е конфликтите да идват до нас омокотени или болезнено изострени чрез спомените на героя. Или казано другояче, погледът му навътре към себе си е в същото време и поглед навън към света. По този маниер са изградени „Небето на Велека“, „Дървото на греха“, „Зелената трева на пустинята“, „Студеното отдалечаване“, „Да отгледаш кукувица“, т. е. най-зрелите книги на автора. Романът „Жаждата, която ни изгаря“ е интересен с подновените опити на автора (след „Реката“) да наруши господството на монологичното споменно начало, като се внесе динамика в повествованието. Макар че носи белезите на прощъпалник върху една хлъзгава територия, стремежът на писателя за съчетаване на „вътрешния“ и „външния“ поглед към душевността на героите заслужава висока оценка.

Цялостният поглед върху творчеството на Фучеджиев показва свободата, с която той избира героите си — селяни, работници, служители — хора с добро или незначително социално положение. С изключение на няколкото дадени

¹¹ Ч. Добрев. Цит. съч., с. 63.

от мен примери из ранното му творчество, останалите действащи лица не се чувствуват марионетки в ръцете на създателя си. Но не можем да пренебрегваме факта, че юздите на действието при автократичната постройка на романите са уловени здраво от писателя и неговия основен положителен герой.

Наличието на изразителна вътрешна динамика за сметка на външната е нож с две остриета. Правдиво създаденият герой може да бъде морален императив за читателите. Но ако чертите му се повтарят неизменно във всеки роман, никой не би могъл да го спаси от духовната смърт. Не става дума за повторение в главното — волята на героя да отстоява идеите си и борбата му за приемственост и хармония между вчерашно, днешно и утрешно. Имам предвид опасността от *еднотипност* на изживяванията при *различни* ситуации. Засега Фучеджиев е далеч от такъв провал. И все пак, тревожи ме смъртта на героите от последните му книги. По каквито и пътища да идва краят им, колкото и обоснован и „необходим“ да е той, вече се превръща в стереотип.

Другата опасност от шаблонизация идва от липсата на динамично развитие у героите — Грашев, Медаров и Белички от „Реката“, Новански от „Зелената трева на пустинята“, Браяновеца от „Студеното отдалечаване“, учителят Захариев от „Да отгледаш кукувица“ се явяват в повествованието напълно изградени личности, а за пътя им до там узнаваме чрез ретроспекции. Новански дори се чувствуват един и същ от детските си години до зряла възраст. Този подход на автора не е самоцелен, с него явно иска да подчертае неизменната същност на положителния герой, но повторенията обедняват характеристиката му.

Когато говори за „Реката“, Ив. Радев подчертава: „Въпреки актуалността на конфликта и умело разгърнатата житейска и духовна биография на Слав Грашев, въпреки чистотата, безкомпромисността и романтичния порив на Коста Медаров, белетристът в тях постига само фрагменти от типа (положителен герой — б. м.), без да успее да ни го наложи в неговата цялостност, сложност и категоричност.“¹² Това се дължи на известна презастраховка и тук, и другаде на героите, дошла от времето на култа. Зад липсата на ярки, драматични сблъсъци между тях прозира страхът от грешки — действията им са възплъщени на мъдростта — „Седем пъти крои, веднъж режи“. И затова в ситуации, когато трябва да се решава мигновено, трудно влизат в ритъма на живота. Допълнителен нюанс към горното е фактът, че те с изключение на Филип Руков (чийто образ е начело на интригуваща тенденция у автора) предпочитат да се борят за идеите си чрез непосредствената си работа и творчество, без да съзнават (както и Новански до завършването на пианото в театъра) колко е необходимо да бъдат активни обществени личности, с всичките рискове от временно изпадане в плен на конюнктурата.

Дико Фучеджиев е от писателите в нашата литература, които притежават самобитен глас, звучащ във всяка следваща изява по-уверено и мощно. Пътят му до този момент го изведе към висините на истинското, дълбокото и трайно признание на читателите. Откривашите се тук-там художествени грапавини в повествованието и в образите на героите му — резултат от композиционни експерименти, лесно се изгубват в проникновеността и верния му усет за съвременност.

¹² Ив. Радев. С белега на времето. С., 1980, с. 49.

ОПОЗИЦИЯТА „ЕСТЕТ—ДИКТАТОР“ В РОМАНА НА ХЕНРИК СЕНКЕВИЧ „QUO VADIS“

НИКОЛАЙ ДАСКАЛОВ

Отдавна е изяснен генезисът и проследена съдбата на този може би най-дискутиран и вграден завинаги в световната класика Сенкевичев роман. В рамките на една статия като настоящата е практически невъзможно да се обозре, макар и част от огромната критическа литература върху него. Можем само да отбележим, че крайно противоречивите по своята същност мнения и оценки невиняги са били инспирирани от благородни критически подбуди — в една или друга степен някои от тях носят откровено провокативен характер. Можем ли да вменим като вина на такъв знаменит критик като французина Брюнетьер схващането, че оригиналността на литературното произведение се определя не от неговата художествена специфика, а от оригиналността на неговата проблематика, без да го подозираме в недобра тенденциозност, когато той обвинява Сенкевича в епигонство, еkleктичност и дори в плагиатство от „Мъчениците“ на Шатобриан, от драмата „Акте“ на Дюма-баща или от „Антихрист“ на Ренан¹? Притежава ли издържан критерий огънят, който открива срещу „християнската епопея“ големият романист Анато́л Франс, когато в своя новелистичен трактат „Върху белия камък“ открито намеква за книгата на Сенкевич, пишейки: „Никой вече не обръща внимание на това и понастоящем само в развлекателните четива, предназначени за светски хора и създадени от ловки, надъхвани със спиритуализъм автори, първоапостолите беседват надълго и нашироко с философи и изискани личности от императорския Рим и описват на очарования Петроний най-примамливите прелести на християнството.“² Оставяме настрана въпроса, че най-малко Петроний, този съвършен продукт на езическата естетика, може да бъде очарован от „прелестите на християнството“, че никъде на страниците на романа не се води такава дискусия (това подчертава сам Сенкевич в отговор на провокацията на А. Франс)³, само солидарно с Ю. Кжижановски ще отбележим онова, което обезсилва подобни твърдения: в епопеята е показан светът на ранното християнство (там няма „ловковети“, няма чудеса, използвани за спекулативни цели), не църквата, разединена впоследствие от различните секти и вероизповедания, а ранната християнска църковна община в катакомбите на езическия Рим, лишена още от блясък и разкош, от произволите на папската власт, от мрачния и жесток фанатизъм на средновековието. Цялата теологическа концепция на Сенкевиче-

¹ Вж. Julian Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa, 1976, s. 160.

² Анато́л Франс. На белия камък. Варна, 1983, 101—102.

³ Вж. Ю. Кжижановски. Цит. монография, с. 182.

вия роман лежи в лоното на ранното християнство, проповядвано от неговите първоапостоли Петър и Павел. А в основата си техният нравствен катехизис не само носи умиротворяващата идея за човешката любов и човешкото равенство, но е чужд и на суровия монтианизъм, разединяващ абсолютно духа от плътта, любовта към Христа от любовта към радостите на живота. В изображението на Сенкевич не догматичният морален ригоризъм на презвитер Крисп, а тъкмо нравственият кодекс на апостол Петър, освободен от фанатичната целеустременост на догмата и утвърждаващ човешката, земна любов, преобразява езичника Виниций. Тук е дълбокият хуманистичен оптимизъм на Сенкевичевия роман — в моралната целност и цялостност, които носи в зората си едно по същество революционно учение.

Почти всички литературни историци обаче не скриват огромната действена сила на конфликта между двата свята в романа: светът на езическата цивилизация — пластична, многостранна, завършена, изградила най-мощната естетико-философска концепция за света и човека в своето време, и християнската — още неопределена в скулптура, в живопис, в архитектура, но действена, целенасочена, драматична, отнемаща с нравствените си норми и последните жизнени позиции на езическата философия и естетика. В многобройните си драматично изразени стълкновения гигантският конфликт между тези две цивилизации намира един от най-ярките си изрази в кратката среща, когато се кръстосват погледите на земния господар Нерон и духовния му антагонист апостол Петър. Този миг е уловен живописно и с потресаващо епично въздействие — дългата, по Тигелиновски пища императорска процесия се изнизва от града на път за Остия, където ще се отдаде на палячовщина и разюздани наслади, тиранинът в пищната си колесница, теглена от шест бели йедумейски жребци, преминава край стъпилия на къмък апостол и през неизменния си полиран изумруд (в случая сякаш символ и на телесно, и на духовно късогледство) среща очите на апостола, без да мине в покварения му ум, че този чужденец, облечен в бедняшка лацерна, е утрешният властелин на Рим и на света. Но вътре, в езическия Рим, писателят е изобразил един друг конфликт, повърхностно отбелязан от критиките върху романа, конфликт, който еднакво е вдънувал и поколението на Сенкевич, и нас, съвременниците — това е сблъсъкът между естета и диктатора, между арбитъра на елегантността (*arbiter elegantiarum*) Петроний и чудовищния палячо Нерон. Сенкевич с инстинкта на съвременник на всички времена така се е задълбочил в него, че в един по-друг план неволно ни кара да си спомним противопоставянето между Еразъм и Лутер от Цвайг.

Петроний ни се представя още от първата страница на романа. Изнежният патриций живее през нощта живота на римлянин от епохата на имперския упадък. Той е бил на пиршеството у Нерон, който като всички авторитарни властници се окръжава със знаменитости на културата — в случая с Петроний, Лукан и Сенека — и тримата с имена в духовната история на човечеството: и са разговаряли на философска тема, типична с пикантността си за античността — дали жената притежава душа. Събудил се е както винаги с вдървени от часовете на нощната оргия членове. С майсторство, съперническо на писателите от сребърния век на римската литература, между които е и самият Петроний, Сенкевич описва ежедневието на този изфинен аристократ. Изтънчен от наслади и от безделие, на него не му липсват способности, той би могъл да бъде образец на римлянин, човек на делото, както това личи от разговора му с Виниций — той го разпитва за Витиния, където някога е служил като управител. Още в този разговор проличава обаче и нещо друго — отношението му към тирана и към изкуството, създавано в авторитарно време — опасно е да се показваш по-умен, по-талантлив и по-популярен от властника. Фабриций Вейнтон, макар че е написал лоша книга, поради някои по-опасни и дръзки места

в нея е изгонен, но това му донася голяма популярност — произведението се преписва и разпространява. Но самият Петроний, който разграничава временното от вечното и познава характера на диктатурата, стои над такава известност. Той предпочита да се подиграва с тъпия цезаризъм, който с покровителството си на изкуството го похвалява и твори епигони на бездарие. Принуден да живее в обкръжението на автократора, за законодателя на вкуса няма друг изход да се чувства независим освен в прекрасния риск да ласкае с елегантност, да се забавлява с псевдоестета, с тъпата, с лумпените, с целия свят около него: „Животът заслужава смях и аз се смея. . . Не съм създал аз тия времена и не ще отговарям за тях.“⁴ Небрежен, ироничен, ленив, остроумен, преситен от наслади и безделие, Петроний вярва само в това, в което му е нужно да вярва. Той обича пантеона на боговете като поетическа митология, без да вярва в тях, изпълнява религиозните ритуали заради красотата им и по същата причина уважава римската традиция за разлика от безбожния, но грубо суверен монарх, облечен в дрехите на републиката. Арбитърът на елегантността под сянката на неронови не си позволява и сянка на суетност или поне малко тщеславие. За заточения нещастен автор казва: „Погуби го неговото тщеславие. Всеки го подозираше, но никой не беше сигурен, а той самият не се стърпя и навсякъде разгласи „под секрет“⁵. Петроний не се радва на народната обич към себе си не само защото презира тъпата с вродената гордост на квирит и естет, но и защото „помнеше, че същият този народ бе обичал и Британик, когото Нерон отрови, и Агрипина, която поръча да убият, и Октавия, която бяха удущили в Пандатерия с гореща пара. . .“⁶ В тази страшна атмосфера не е случайност, че поклонникът на грациите, подобно на автора на „Quo vadis“, изпитва уважение към патриархалните добродетели на старината, макар че не ги притежава. Това проличава при посещението му в дома на достойния римлянин Авъл Плавций — в неговото възхищение се чувства привързаността на Сенкевич към здравия бит на полската шляхта, към простите, неподправени добродетели на децата. Същият Петроний, който само миг преди това говори за Помпония: „Същински кипарис. Ако не беше жена на Авъл, биха могли да я наемат за оплаквачка на умрели“ — в присъствието ѝ дори губи от съзнанието за своето превъзходство исамоувереност. В този дом, от който струи някаква светлина, спокойствие, благородство и красота, които изнеженият патриций и естет не е познал, сякаш се пречупва и острието на искрящата му ирония. Свикнал с любовта на куртизанките и развратните жени около автократора, Петроний чувства спокойствие до сдържаната и вярна на стария Авъл Помпония Грецина, въпреки че нищо не може да му донесе по-мъчителна и побезкрайна скука от наситения с умиротворяваща добродетелност живот.

Петроний живее в Рим от епохата на неговия имперски упадък, когато „безумствуват хора и богове“, а ведрата усмивка на античната култура се обезобразява от клоунските жестикулации на псевдоестети като палячото Нерон, профанира се от лумпенизираното му обкръжение, превръща се в чудовишна, зловеща възбудимост у тъпата. Нищо чудно, че в тази среда арбитърът на елегантността е самотен, а чувството за собственото му превъзходство над нея му дава правото да се смята за повече свободен човек, отколкото допускат цезарят и неговите приближени. Но дали съзнанието за тази негова независимост ни дава основание да заключим, че той „репрезентира твърде високи хуманистични стойности, че е човек в една среда, в която е трудно да бъдеш човек, човек в пълния смисъл на тази дума“⁷? Разбира се, Петроний не

⁴ Х. Сенкевич. Quo vadis. С., 1971, с. 294. Всички цитати по-нататък са по това издание.

⁵ Пак там. с. 30.

⁶ Пак там. с. 43.

⁷ Ю. Кжижановски. Цит. монография, с. 173.

е естетът изобщо, той представя свършения продукт на естетиката на езическия Рим и едно сравнение и съпоставяне с героя от романа „Без догма“ Леон Плошовски е допустимо единствено на базата на общото, „на онези принципи или „догми“, от които се ръководи в живота и от които не отстъпва“⁸. Но „хуманистичните стойности“, които той възплъщава, са изцяло подчинени на естетическите му принципи, най-висшият морал за него е в естетическото поведение на личността. Той не вярва в нищо, освен в това, което е красиво, не обича нищо освен това, което е хармонично, не се интересува от нищо друго освен от изкуството, но е принуден да води дълга и унижителна борба за влияние над Нерон, която наистина не му тежи, тъкмо защото като естет стои високо над заобикалящия го свят. Неговата единствена арена е красотата и там той е „най-силният гладиатор“, а като всички в обкръжението на цезаря, по собственото му признание, и той е изгубил способността да различава нравственото от безнравственото. Сенека казва за него: „Не знай начини за борба с него, не се подчинява на ничии влияния. Може би, въпреки цялата си поквара, той все пак струва повече от онези мерзавци, с които Нерон се заобикаля. Но да му се доказва, че е извършил лоша постъпка, значи само да се губи време напразно; Петроний отдавна е изгубил усет за добро и зло. Докажи му, че постъпката му е лишена от изящество, тогава той ще се засрами.“⁹ Тази характеристика е безпогрешна от гледна точка на морала, който за Петроний няма никаква стойност извън разбирането му за красотата в нейната елинска непосредственост и хармонична строгост на пропорциите. Той не може да бъде жесток, зъл, отмъстителен не от нравствени и хуманистични подбуди, а тъкмо от съзнанието за собственото си естетическо превъзходство. Това му позволява да порицава Нерон за постъпки, на които дори моралистът Сенека е гледал през пръсти: „Аз презирам Меднобрадия, защото той е пародия на грък — говори Петроний. — Ако той се счита за римлянин, щях да призная, че има право да си позволява такива безумства.“¹⁰ Единственият свят за Петроний е онзи, в който той може да открива красотата — и в изкуството, и в живота — и да живее с тази красота, именно да живее. Всичко останало за него е илюзия. Може би като философ той разбира накрая, че и тази красота носи своята илюзия, но като естет знае да различава сладостните от горчивите илюзии. В този смисъл, въпреки че съжителствува с Нерон, духът му е свободен, независим в осмисления хедонизъм: „В моя хипокауст съм наредил да палят кедрово дърво, напърскано с амбра, защото предпочитам в живота аромата пред зловонията.“¹¹ И все пак възможно на ли е такава духовна независимост в обкръжението на автократора, че да говорим за репрезентиране на „високи хуманистични стойности“, за „човек в пълния смисъл на тази дума“?

Дори гордият Петроний не може да избегне унижението на притворството, от неговата независимост остава всъщност само съзнанието му, че ласкателството му към нелихненото от известен талант, но посредствено творчество на Нерон е в действителност подигравка и с Нерон, и с неговите несклопосни ласкатели. Ласкаейки с елегантност, той всъщност поднася надутия комедиант и прави смешна не само жалката му дарба, но и неограничената му власт. Първото скрито единоборство между естета и диктатора е на пира в двореца на Нерон. Петроний добре знае, че престъпният цезар се нуждае от одобрението, както всички неограничени властици се стараят на всяка цена да спечелят одобрението на интелигенцията. (Какво не би дал фюрерът, за да спечели на своя страна гласа на Томас Ман.) Петроний обаче умее да си играе със звяра.

⁸ Пак там, с. 173.

⁹ Х. Сенкевич. Quo vadis, с. 67.

¹⁰ Пак там, с. 285.

¹¹ Пак там, с. 28.

Той приписва собствените си мисли на Нерон, за да постигне намеренията си и по този начин публично го осмива — присъстващите чувствуват това, но не смеят да го кажат, дори завистниците са принудени да подражават на остроумния естет, с което сами стават смешни. В трагичния дом на тирана Петроний става режисьор на комедия, в която главен изпълнител и шут е самият тиранин. А това не е ли вид отмъщение? За Петроний красотата и моралът се покриват, безпреставеното е некрасиво, и по тази причина го отхвърля. За него ужасните престъпления на Нерон — майкоубиец, братоубиец и женоубиец — са уродливи и затова неморални. И това несъмнено го прави по-нравствен от тирана и от приближените му. По същата причина той дори се възмущава от необуздания гняв на Виниций, завършил с убийството на роба, който го е носил в детството му на ръце. Така, макар че поставя естетиката над морала, в разсъжденията си за неограничената власт законодателят на вкуса при целия си ироничен софизъм не може да избяга от нравствената проблема и чрез него Сенкевич прави блестяща характеристика на личността с авторитарни права: „Меднобрадият е страхлив пес. Той знае, че властта му няма граници, но все пак се старае да придаде благовидност на всяка своя постъпка. . . И аз самият неведнаж съм се питал: защо престъпността, макар че е могъща като цезаря и сигурна като него в своята безнаказаност, винаги се старае външно да се скрие зад престорена законност, справедливост и добродетел? . . . Защо си прави този труд? . . . Нерон търси оправдание, защото Нерон е страхливец. Но ето, един Тиберий не беше страхливец, а все пак търсеше оправдание за всяка своя постъпка. Защо е така? Каква е тази странна неволна дан на почит, отдавана на злото от добродетелта? . . . Струва ми се, че става така, защото престъплението е грозно, а добродетелта прекрасна. Ерго, истинският естет е по начало добродетелен човек.“¹² В разсъжденията му по-нататък има известен цинизъм именно поради разминаването на естетиката с нравствеността: „Аз отнех от Авъл и жена му Лигия, за да я дам на тебе. Но Лизип би създал от вас чудесни скулптурни групи. И двамата сте красиви, значи, и моята постъпка е красива, а щом е красива, не може да бъде лоша.“¹³ В този нравствен релативизъм е вътрешният трагизъм на естета и неговата компромисност по отношение на диктатора. А това е така, защото няма изход, не може да приеме новото, на което принадлежи бъдещето, а не може да го приеме, защото то противоречи и на разбиранията му, и на начина му на живот. Новото учение носи сигурност, а единственото нещо, от което Петроний се страхува, е сигурността. Тя носи скука. Неведнаж той е имал възможност да погуби Тигелин, да стане префект на преторията, да направи живота си сигурен, но той не прави това не само поради вродената си леност. На практика за него това би означавало да намали броя на невежите и лумпените, да отстрани тъпотата, която е най-привлекателният обект за неговите остроумия и подигравки. По същата причина съжителствува и с Нерон — „при друг цезар бих скучал сто пъти повече“. Тъй че в борбата си с тиранията той е самотен за разлика от християните и еднакво обречен на гибел с противника си и с неговия мир, от който не може да се откъсне. В него има чувство на обреченост не само за гръко-римската цивилизация, но и лична, житейска обреченост. Естетът знае, че в играта с диктатора, която му доставя удоволствие, накрая ще загине, но той предпочита да не мисли за смъртта, в която е неговото превъзходство над нероновци. Максимата му е, че ще съумее да умре с достойнство, тъй както е умеел да живее. Играта с огъня за Петроний е забава, хазарт, в който стига до нечувани

¹² Пак там., с. 72.

¹³ Пак там.

дързости — да критикува некритикуемия и с остроумно ласкателство да се измъква. По повод Нероновите стихове за Троя той публично заявява, че са лоши и когато враговете на естетата се готвят да тържествуват, той изведнаж доказва, че подобни хексаметри биха правили чест на Омир или Вергилий, но не и на несравнено по-надарения от тях Нерон — явна гавра с диктатора, защото подобни „утвърждавания“ не са признак на раболепие, а на презрение. Комедиантът властник, който в портретното описание на Сенкевич удивително напомня жестово друг палячо от близкото минало, мнимия наследник на цезарите Мусолини, има нужда от похвалите на Петроний, но се бои от него и му завижда. Естетът съзнава това и очаква рано или късно съперникът му, полицейският министър Тигелин, да вземе връх над него и да му нареждат да си пререже вените, както мнозина други. Той се отвращава от престъпността на властта именно защото е скрита под блясъка на парада. С каква горчива насмешка в едно от писмата си до Виниций той описва грандиозните строителни планове на диктатора за прокопаване на канали, за построяване на нов свят, на нов Рим и същевременно му съобщава за тайните смъртни присъди. Но законодателят на вкуса не би могъл да живее завинаги рамо до рамо с палячото, който запали Рим и който приписва престъпленията си на други (какъв символ на подпалването на световни пожари — паралелът с фашисткия тоталитаризъм се налага сам), защото патрицианският дух със здрав усет за красивото не може да се примири с патологията на джуджето, което иска да бъде свръхчовек. Нали на него комедиантът от висотата на абсолютната си власт доверява: „Понякога ми се струва, че за да достигна този олимпийски свят, трябва да направя нещо, каквото никой досега не е извършил, трябва да надхвърля човешките представи за доброто и злото.“¹⁴ Тиранинът дори признава, че злодеянията, които е извършил, са в името на това да прекрачи границата на човешката природа. Изчадиято на езическата агония, разплутият диктатор и пощъл комедиант е не само земен властелин с неограничена власт, толкова абстрактна, че го отчуждава както от народа, така и от самия себе си, защото в епохата на общо безверие и циничен атеизъм е заменил религията и култа към боговете със собствения си култ, усърдно поддържан от раболепие то на деспотичната върхушка и полицейските мерки на префекта на преторията Тигелин. Той не е само враг на християнството, което преследва, без да познава, за да оправдае безчислените си злодеяния. В описанието на Сенкевич той е враг на човечеството и на собствената си държава, осъдена на катастрофа, щом ражда такива чудовища. Нещо повече — комедиантщината му в изкуството — Нерон е и поет, и певец, и изпълнител — е напразен опит да скрие под мантията на красотата собствената си и на своя свят пустота, липсата на красота. Той се показва краен естет, а крайният естетизъм е край на естетиката и начало на варварството, връщането към праисторическите инстинкти на звяра — естетизмът, лишен от духовност, е варваризъм. Така Сенкевич смъква булото на съвременния краен естетизъм и разкрива лика му в бъдещето — човеконенавистничество и диктатура. Така той изпреварва друг един колос в литературата на нашето време — Томас Ман, — който в романа си „Доктор Фаустус“ тракува упадъка на изкуството, европейския декаданс, подплатен от индивидуализма на нищешанството като сделка с дявола. Неговият герой, композиторът Адриан Леверкюн, съзнателно се заразява със сифилис, извършва престъпление, като изпраща приятеля си на гибел, продава душата си на сатаната, за да купи вдъхновението, но получава само хладния интелектуализъм, болната възбуденост на сетивата без дух, мъртвото фокусничество на формата. Неслучайно близо до него „твори“ история един комедиант, неуспял художник,

¹⁴ Пак там, с. 350.

но затова пък „художествен“ изобретател на мъчения и изстребления на цели народи, последното стъпало на болния немски романтизъм, сфрейторът Хитлер. Между двамата съществува невидима за непосветения връзка — обезчовечането на изкуството е сродно на обезчовечането на политиката, нещо повече — културата, изпразнена от хуманизъм, проправя път на тъмните сили в политиката, естетската идея за свръхчовека се свежда до малкото човече, което със жестове на зловец комизъм играе ролята на палач. У Сенкевич тези две маски на бъдещия цинизъм, на модерната безсъдържателност и модерната кланица, гениално са обединени в един образ — Нерон. В Анций той признава, че е убил майка си и жена си, за да се отворят някакви врати, зад които ще види нещо непознато, макар свръхестествено и страшно за човешкото разбиране — это комплекс на Леверкюн, нездравата възбудимост, която чува кръска на харпии. Нерон убива като смъртта и лудува като Вакх, защото го потискала пошлостта и нищожеството на обикновения живот и той би искал да ги унищожи — как? — като прибере към огън и желязо. Ето покритието му с комплекса на всеки диктатор. Той става подпалвач, за да изживее свръхчовешкото, масов убиец, за да бъде бог. В това се заключава демонологията и на двадесетия век. Неограниченият властник Нерон подпалва Рим и предава на геноцид християните, неговият двойник в изкуството прави театрални декламации с клоунска жестикулация в озарението на гигантския пожар, красив декор на тщеславията му, или на окървавената арена, докато колите изнасят остатъците на разкъсани човешки тела. Изкуството търси себе си в престъплението, а престъплението — оправдание в изкуството. Изкуство ли е това? Не. Тогава кое е изкуство? И двамата писатели отговарят: човечност. Затова и двамата виждат износеността и крушението на стария свят и възлизането на новия — по-справедлив, по-хуманен. Културата без хуманизъм се саморазрушава, превръща се в рецидив на варваризма. В тази идея до голяма степен се заключава вечната актуалност на Сенкевичевия роман. И образът на Нерон, именно защото притежава таланта на посредствеността, се превръща в чудовищен изрод на езическата агония, болните му амбиции прекъсват и последните нишки, които го свързват с човешкия род. Не можем да се съмняваме в преценката на Петроний за творчеството на Нерон, в която преценка законодателят на вкуса е искрен и... объркан: „Лукан само на единия си пръст има много повече талант, но и в Меднобрадия има нещо. Той преди всичко много обича поезията и музиката... Колкото до стиховете, това, което ти казах, че си служи с тях след пиришество, както Вителлий си служи с перо от фламинго, не е истина. На места те са изразителни... Понякога го съжалявам. Кълна се в Полукс! Каква страшна смесица (разр. м., Н. Д.). И на Калигула нещо му липсваше, но той все пак не беше такова чудовище.“¹⁵ Точно в тази страшна смесица е чудовищната същност на Нерон. Тиранинът би бил по-малко чудовищен, ако не чувствуваше в себе си таланта на поета и артиста, защото тъкмо това чувство събужда у него стремежа да прекрачи границата на човешки възможното. Ние вярваме в откровението на Нерон, че той „търси“, защото „само като артист може да бъде по-велик от човек“, но това откровение звучи по-злобещо и от най-страшните злодеяния, които дотогава е извършил. Затова се осмеляваме да изкажем несъгласие с мнението на Кжижановски, който, привеждайки горните думи на Петроний за таланта на Нерон, заключава, че „благодарение дейността на Петроний у това чудовище-изрод читателят ще забележи и някакви човешки черти, и то с трагичен оттенък“¹⁶. Напротив — тъкмо талантът на посредствения поет-артист и безнаказан диктатор, неговата

¹⁵ Пак там, с. 344.

¹⁶ Ю. Кжижановски. Цит. монография, с. 173.

нездрава възбудимост, болното му горене в изкуството окончателно го обезобразява, зачерква всички човешки черти у него. Тук има трагически последици, но те не се отнасят към това божество — Неронище, — а към изкуството. С този зловещ естетизъм естетът Петроний воюва, воюва с гавра и презрение, но той бездейства и бездействието е неговата присъда. В най-критичния момент, когато би могъл да действа и да помогне не само на себе си, но и на близките си и на Рим, на езика му е да каже: „Назначй ме префект на преторията и аз ще предам Тигелин на народа и ще успокоя града за един ден.“ Но вродената му ленивост надделя. Да бъде префект, това означаваше всъщност да носи на плещите си особата на цезаря и хиляди обществени работи. И защо му е този труд? Нима не е по-добре да чете стихове в разкошната си библиотека, да разглежда вази и статуи или държейки в прегръдките си божественото тяло на Евника, да си играе със златните ѝ коси и да скланя уста към нейните коралови устни? И той каза: „Аз те съветвам да заминем за Ахея.“¹⁷ С тази постъпка естетът погубва не само себе си, но става съпричастен в престъпленията на диктатора, който ще погуби хиляди невинни хора. С това Сенкевич ни е демонстрирал блестящо често повтаряната фатална грешка на интелигенцията — да стои в епохи на катаклизми и терор далече от народа, което я води до гибел. Изнеженият естет-интелигент рядко различава народа от тълпата.

И все пак под влияние на идващото по-различно време у Петроний се извършва известна метаморфоза. Той, който е гледал на робите като на вещи, се влюбва в златокосата робиня Евника. Ще възразим — какво чудно, та нали тя изпълчава точно онова, което Петроний боготвори — красотата на очовечените форми. Вярно. Но не само естетическото му чувство го кара да се отвращава от кървавата оргия, която Нерон и приближените му устройват в римския амфитеатър. Тук има и нещо друго — не, не промяна във възгледите му, в начина му на живот, а усещането, че Павел от Тарс и апостол Петър имат право. Като изключим разговора му с апостол Петър, външно Петроний няма никакви излъчвания с новото учение, той се запознава с християнството, доколкото е свързан с Виниций и с неговите усилия за спасяването на Лигия. В цялото сюжетно-фабулно развитие като езичник той не се ангажира в борбата с християнството, дори няма нищо против него, защото му се струва безобидно. Съвсем други са отношенията извън фабулата, вътре, в контекста на романа. Тук Петроний и християнството се срещат на арената на идейно-философските противоречия и противоположности и борбата между тях е безкомпромисна, борба, в която символът на римската естетика трябва да загине. Разбира се, поданикът на един красив и жесток, хармоничен и противоречив, весел и тъжен, привидно несъкрушим, но бавно пътуващ към катастрофата свят, не може да допусне, че този свят ще бъде победен от простата вяра в един разпънат философ, че етиката ще победи естетиката. Без да вярва в бъдещето на новото учение, без да съзнава, че със своите обикновени, делнични нравствени норми то отнема бавно, не неотвратимо жизнените позиции на неговата класа и постава основите на бъдещата средновековна формация, естетът предусеща гибелта на своя свят: „Никога пред очите на Петроний не беше се очертавала толкова ясно истината, че тази окичена с венци колесница, на която стои триумфатор като символичен образ на Рим и влачи след себе си стадо от народи, върви към пропаст. Животът на този град, владетел на света, му се струваше някакъв шутовски хоровод и някаква оргия, която все пак трябваше да свърши. Сега той разбираше, че само християните имат някакви нови принципи за живота, но

¹⁷ Х. Сенкевич. Quo vadis, с. 403.

му се струваше, че скоро от християните и следа няма да остане. А тогава какво?¹⁸

Като издънка на старинната римска аристокрация обаче, която се отвращава от деспотизма, той е самотен — за него няма място в стария свят, но няма място и в новия. Защото философията му е смесица от епикурейство, скептицизъм и стоицизъм, а религията му — красотата на очовечените форми. И ще умре с усмивката на епикуреец, с остроумието на скептик и с твърдостта на стоик. Презрителното му отношение към християнството под влияние на събитията, на обича към племенника и запознаването със същността на учението се заменя с доброжелателност, но той му остава завинаги чужд, защото скептицизмът му е светъл, жизнелюбието му — неукротимо, а самият му живот — художествена творба. Петроний, патрицият по произход, е аристократ на духа и това е най-съществената черта на характера му. Той не може да живее в света на бакалите, общарите и лумпените по произход и по душа, които заобикалят своя идол — плебейския диктатор. И той не ги оставя да му изпратят смъртната присъда, той ги изпреварва и неговата смърт е последната му подигравка с тях. Самоубийството на Петроний е една от най-блестящите сцени в световната проза — това е неговата лебедова песен заедно със златокъдрата му любима, в обкръжението на приятелите му, далеч от раболепието на псевдопубликанския двор. Няма да я описваме, защото тя може да бъде съпреживяна само със словата на Сенкевич. Но ни се иска да цитираме макар и само откъса от писмото, с което той не само казва истината в очите на диктатора, но което хвърля и най-обилната светлина върху дълбоката същност на конфликта между естетиката и диктатурата в романа на Сенкевич и само по себе си е най-блестящата и най-лаконична характеристика на арбитъра на елегантността: „Животът е голямо съкровище, скъпи мой, и аз умеех да избирам от това съкровище най-големите скъпоценности. Но в живота има също и такива неща, които повечек не мога да понеса. Ах, не мисли, моля те, че ме е отвратило това, дето ти уби майка си, и жена си, и брат си, дето запали Рим и изпрати при Ереб всички честни хора в твоята държава. Не, правнуче на Кроноса. Смъртта е неизбежна участ на човешкия род, пък и от тебе не можеха да се очакват други дела. Но да осакатявам слуха си години наред с твоето пеене, да гледам домещиевските ти хилави крака да се мятат в пирейски танц, да слушам твоето свирене, твоите декламации и твоите поеми, о бедни поете на предградията, това е, което превъзхожда моите сили и ме накарва да пожелая смъртта. Рим си запуща ушите, когато те слуша, светът ти се надсмива, пък и аз повече не мога и не искам да се червя заради тебе. . . Бъди здрав, но не пей, убивай, но не пиши стихове, отравяй, но не танцувай, подпалвай, но не свири на цитра, това ти пожелава и този последен приятелски съвет ти праща Арбитърът на елегантността.“¹⁹

Неслучайно Сенкевич е представил образа на Нерон през очите на Петроний, а не, да речем, през погледа на Сенека. В този художествен похват е заключен дълбок смисъл. Нравствената поквара на едноличния земен бог е стигнала такива чудовищни размери, че не се нуждае от наблюденията и коментара на моралиста. Моралисти като Сенека нямат никакъв шанс в обкръжението на разплутия диктатор — нищо по-наивно и по-комично от моралните преценки и наставления в един свят на всеобща разпуснатост, разюздани наслади и престъпни злодеяния. Диктатурата морално се дискредитира сама по себе си именно като институция на свръхорганизираното човешко зло. Сенкевич прекрасно съзнава тази истина и затова противопоставя на тиранина не

¹⁸ Пак там, с. 429.

¹⁹ Пак там, 578—579.

моралиста, а естетa. Едва ли могат да се открият по-съвършени антиподи: от едната страна жестикулира домещиевската клоунада на палячото-„естет“, от другата трепти в последните си отблясъци жизнерадостната усмивка на една стара култура.

Естетът и диктаторът — два образа на един умиращ свят, единият на поезията и красотата, а другият — на неговата уродливост. Романът започва с първия и завършва с втория: началото и краят, животът и смъртта, красотата и нейното разрушение. В смъртта на Петроний сякаш няма смърт, а едно вечно прощаване с красотата на очовечените форми, един красив, морен и безкраен залез на античния свят. Смъртта на Нерон е разруха, гибел, отсъствие, край. И... вярa. Вярa в необозримата нравствена сила и мощ на човешкия дух, в победата на доброто над злото, на красотата и хуманизма над уродливостта и варварството — най-универсалната, най-простата и най-съвършена идея за смисъла на човешкия живот.

ПРОБЛЕМИ В ДРАМАТУРГИЯТА НА ЮДЖИЙН О'НИЙЛ И ШОН О'КЕЙСИ

КСЕНИЯ КИСЕЛИНЧЕВА

В драматургията на О'Нийл и О'Кейси — двама водещи представители на модерния англоезичен театър — могат да се открият редица общи и характерни тематично-стилистични особености. И двамата са приемници и продължители на критико-реалистичната традиция в европейската драма от XIX и XX в. (Х. Ибсен, А. Стриндберг, А. П. Чехов, М. Горки, Г. Хауптман, Дж. Б. Шоу, Дж. М. Синг и Ем. Зола). Тяхната творческа индивидуалност се оформя под въздействието на върхови постижения на хилядолетната традиция на английската изящна словесност (У. Шекспир, Кр. Марлоу, Т. Харди, Дж. Конрад, Д. Бусико, Дж. Суифт, Д. Х. Лоурънс и др.). Ирландци по произход, те черпят мотиви, образност, типаж на характерите от ирландската история, фолклор и митология¹.

От сравнително-историческа гледна точка представлява интерес аналогичното място, което заемат двамата драматурзи по отношение прехода традиция—новаторство². От една страна, те възприемат и творчески преработват определени тематично-стилистични тенденции от предходната европейска литературна традиция. От друга страна, те създават нови образци на художественост, които се налагат в националния им театър и дават нови насоки в неговото съвременно развитие.

О'Нийл и О'Кейси се открояват като новатори и реформатори на модерната драма. В стремежа си да разширят изобразителните възможности на драматичния род те експериментират неуморно с широк диапазон от стилистични и жанрови форми, присъщи на различни художествени системи, трансформирайки ги в органична част на индивидуалния им драматургичен стил³.

Друга обща типологическа характеристика е приоритетът на вътрешния драматизъм, който доминира над сюжетно-събитийната динамика. Водеща тема в тяхната драматургия е основната за модерната драма конфликтна анти-теза „реалност — мечта“. Традиционната композиция на „добре направената“ реалистична пиеса умело се съчетава с лайтмотивната композиционна техника и епична мащабност на изобразението.

На фона на многото сходства и паралели в поетиката на двамата автори изпъква друга обща типологична особеност, която в голяма степен определя спецификата на техния художествен почерк. Става дума за използването на т. нар.

¹ А. Саруханян. Творчество Шона О'Кейси. М., 1965, с. 113, 120.

² J. Gassner. Masters of the Drama. New York, 1954, p. 238, *ibid.*, p. 346.

³ А. Ромм. Американская драматургия первой половины XX в. М. с. 101; А. Саруханян. Творчество Шона О'Кейси. М., 1965, с. 51.

„ключови компоненти“ („key word“⁴, „key image“⁵, „leitmotif“⁶, „key character“⁷, които могат да бъдат символи, аудио-визуални ефекти, характери, модели и сцени. Най-общо под ключови компоненти⁸ се подразбират структурно-стилистични елементи, които задължително разкриват идейно-художествения замисъл на произведението и обикновено значещо се повтарят, като придобиват многозначна семантика в зависимост от контекста. Тези стилистични похвати имат многопосочни функции: идейно-тематична, композиционна, характероградивна, предсказваща, изобразяваща извънсценичната реалност, създаване ефект на драматична ирония и театрална поезия⁹.

В периода на тяхната творческа зрелост (1933—1956) се оформя в завършен вид неподражаемият им индивидуален стил, съдържащ оригинален жанрово-стилистичен синтез. Във фактурата на реалистичното изображение се вплитат органично различни структурно-стилистични нива, елементи и похвати, присъщи на романтизма, натурализма, експресионизма, символизма и др. В жанровата палитра О'Нийл варира от модерната трагедия към трагикомедията, примесена с черен хумор, докато О'Кейси разнообразява предпочитания от него жанр на трагикомедията с фантастичния фарс, мелодрамата и музикалната комедия.

В пиесите от този етап на художествената им еволюция най-пълно се изяснява идейно-изобразителният потенциал на ключовите компоненти с техните многопосочни функции. Най-представителни в това отношение за О'Нийл са: „Траурът подхожда на Електра“ (1931), „Продавачът на лед идва“ (1940), „Дългият път на деня към нощта“ (1939); за О'Кейси: „Червени рози за мен“ (1943), „Пурпурен прах“ (1939), „Кукуригу Петлю“ (1949), „Кладата на епископа“ (1955). Ще направим опит да проследим спецификата на ключовите компоненти в този кръг пиеси.

Доминиращ мотив в съдържателно отношение е конфликтът „реалност—мечта“, в чиято трактовка се долавя различието в светогледната позиция и светоусещането на двамата творци. Според О'Нийл житейските илюзии са необходими щит срещу абсурдната и непоносима реалност, заобикаляща неговите герои. Тази идея е зашифрована в семантичната нюансировка на следните ключови образи: „сапунените мечти“, „мъглата“, „кобилата“, „блажените острови“. Той вниква задълбочено в сложните и парадоксални аспекти на този проблем, който се поставя на дискусия и проверка и в драматургията на Ибсен, Стриндберг, Пирандело.

От своя страна О'Кейси е претърпял определена идейна еволюция в противоположна посока — неясната романтична мечта за светло бъдеще е добила ясните очертания на осъществим обществен идеал — разковниче към претворяването на мечтата в реалност. Това се отразява в подтекста на „червената роза“, „реката“, „танца“ и цветовата символика на костюмите и декора.

Една от основните вариации на антитезата „реалност—мечта“ е противоречието между пуританското и езическото начало. В американската култура тези противоборстващи начала се изясняват в сблъсъка между калвинисткия пуританизъм и просветителския радикализъм¹⁰. Този конфликт ангажира

⁴ W. H. Clemen, The Development of Shakespeare's Imagery, Cambridge, Mass., 1951, Harvard Un. Press, 221—224.

⁵ U. E. Fermor. The Frontiers of Drama. London, 1945, p. 84.

⁶ L. Lemon. Motif as Motivation and Structure in Twentieth Century Interpretations of „A Portrait of the Artist as a Young Man“. Ed. Schutte, W. M., New York, J., 1968, Prentice-Hall, p. 41, 42.

⁷ M. Mincoff. Repetition in the Elizabethan Tragedies. S., 1944, p. 32.

⁸ W. Tindall. The Literary Symbol. London, 1966, p. 9—11.

⁹ U. E. Fermor. The Frontiers of Drama. London, 1945, p. 77—78.

¹⁰ Литературная история Соединенных штатов Америки. Т. I, М., 1977, 45—49.

твърде много вниманието на американските романтици Мелвил, Хоторн, По и др.¹¹ В духа на тази традиция О'Нийл осъжда противосъществените фарисейски пуритански норми и противопоставя на тях природната естественост и нравствената непокареност на предхристиянските култури.

Възпитан, както и О'Кейси, от най-ранна възраст в строго религиозен дух, О'Нийл преживява драматичен разрыв с ирландския католицизъм по време на престоя си в католическия пансион Маунт Сент Винсент¹². Но вътрешното неспокойствие и съмнения продължават да го измъчват през целия му живот. Той не престава да търси духовен заместител на изгубената вяра и намира най-естествения за него отдушник в спецификата на драматургичната форма. Особено показателно е родството с позицията на Мелвил в ранните пътеписни романи „Ому“ и „Тайпи“, който също противопоставя двете гледни точки на пуританската и езическата светонагласа¹³. Под влияние на пророческата екзалтираност на Ницше в „Раждането на трагедията“ О'Нийл в почти всяка пиеса се възторгва от дионисиевския дух, който извисява чрез опиянението на творчеството и любовта човешкото битие.

В монументалната трилогия „Траурът подхожда на Електра“ пуританщината е представена като източник на отчуждение, омраза, престъпления чрез семантичните отсенки на ключовите образи на „кърщата“, „семейните портрети“, меншовската маска, „стената“, „корабостроенето“ и др. Обратно, синоним на любовта, свободата и красотата в живота са „блажените острови на Южните морета“, „цветята“, „Шенъндоу“ и „корабът“. Тази вариация на конфликта „реалност—мечта“ се очертава като тематичен акцент и в късната драматургия на О'Кейси от 40-те и 50-те години.

Като ирландци и двамата творци са закърмени в дух на стриктна религиозна принадлежност, но в процеса на своето нравствено и духовно съзряване те превъзможват и отхвърлят наслоенията на религиозното възпитание на семейната и социалната среда (О'Нийл — на ирландския католицизъм, О'Кейси — на лютеранското протестантство). О'Кейси расте с тълкуванията и поуките на Библията, знае наизуст цели пасажии от нея, проявява се с познанията и усърдието си в неделното училище. Любопитно е, че един от авторитетите в периода на неговото духовно израстване е протестантският пастор Хари Флечър, когото обвиняват в папски уклон, тъй като въвежда церемонии и обреди в църковното богослужение¹⁴. По това време младият Шон споделя възгледите на високоцърковниците: „... Той имаше склонност да изучава католическите ритуали и даже наричаше себе си католик, а не протестант, но не римски католик...“¹⁵ По-късно О'Кейси подкрепя друг свой ментор в лицето на преподобния Грифин, когато ортодоксалните оранжисти го обвиняват в католически увлечения¹⁶. Накрая той намира алтернативата на християнската догма в комунистическия идеал, който според него е единственият път за реалното осъществяване на християнските принципи и норми.

Отправяйки безпощадни нападки към религиозния фанатизъм и фарисейство, както и към религиозните суеверия и предразсъдъци, насаждани от църквата и нейните крепители, и двамата автори се прекланят пред непреходните християнски добродетели.

¹¹ L. Howard. Literature and the American Tradition. New York, 1960. Doubleday and Co., pp. 162.

¹² A. and B. Gelb, O'Neill. New York., 1965, Dell Publ. Co., Inc., p. 12.

¹³ L. Mumford. Herman Melville. New York, 1962, Harcourt, Brace and World, Inc., p. 34, 44.

¹⁴ S. Cowasjee. The Man Behind the Plays. London, 1963, p. 8.

¹⁵ D. Krause. The Man and His Work. London, 1960, p. 21.

¹⁶ E. Blythe. Crossing the Boyne. Dublin, 1937, p. 105.

Разликата в осветляването на тези сродни мотиви особено отчетливо проследява в зрелия им период — докато О'Нийл се вглъбява в камерния фокус на семейните взаимоотношения, О'Кейси транспонира междуличностните конфликти върху епичните мащаби на социалните, политическите и религиозните противоречия. О'Нийл все повече дълбае и опипва бездната на индивидуалния микроскосмос, а О'Кейси обгръща с титаничен обхват социалния макроскосмос.

Отчуждението е друг водещ мотив в късната им драматургия. Чрез него се разкриват в нравствено-психологически план последиците от сблъсъка на личността с буржоазното обкръжение, чиито закони действуват с природна неумолимост. В трилогията на О'Нийл, както и в силно автобиографичната му семейна трагедия „Дългият път на деня към нощта“, процесът на отчуждение добива конкретна социалнопсихологическа подплата — американската мечта, класовите предразсъдъци, социалната несправедливост, потъпкването на законите на човечността, пренебрегването на безкомпромисността на истинското изкуство. В „Траурът подхожда на Електра“ тези семантични пластове се съдържат в ключовите символи („къщата“, „портретите“, „лунната светлина“), монолозите и разположението на персонажите. В „Дългият път на деня към нощта“ ключовите компоненти също предават различните аспекти на отчуждението, което на финала обгръща като „стена от мъгла“ членовете на семейство Тайроун, изричащи един след друг мъчителни монолози на разкаяние.

О'Кейси осветлява предимно в социален ракурс процеса на отчуждение, акцентира главно върху факторите, които го обуславят като закономерен за буржоазното общество атрибут: несправедливия и обезличаващ наемен труд („блатото“, „тухлите“), класовите предразсъдъци на замогналата се парвенюшка буржоазия („цилиндъра“, „оградата“, „тюдоринската къща“), духовното мракобесие на католическата църква („камбанарията“, „кладата“).

За разлика от трагичното осмисляне на отчуждението в „Траурът подхожда на Електра“ и „Дългият път на деня към нощта“ в „Продавачът на лед идва“ се преплита двойствено интерпретиране на проблема — екзистенциалистично и трагично. От една страна, степента на отчужденост на героите от „дупката“ е крайна, техните връзки помежду им се крепят на взаимното толериране на жалките им житейски илюзии („сапунените мечти“). От друга страна, чрез драматичното развитие на ключовите характери на Химкън и Перит се дава трагична версия на мотива за престъплението и наказанието. Интерес представлява генетичната връзка между „Продавачът на лед идва“ и „На дъното“¹⁷. Горкиевата притча за необходимостта от илюзии не само е дала първоначалния импулс за създаването на „Продавачът на лед идва“ — между двете пиеси има редица типологични сходства и паралели¹⁸. Но докато Горкиевите неудачници са сгрени от неговото неизтошимо човеколюбие и социален оптимизъм, О'Нийловите несретници са потопени в социален песимизъм, в нищешанско безверие. Предусещането на Горкиевите мечтатели за един по-добър и по-справедлив свят се превръща в страстна идейна убеденост на О'Кейсиите революционери — Червения Джим и Айъмън. Те са отчуждени от буржоазните митове, но са дълбоко свързани с коренните интереси и въжделения на народа („аленеещата вилеемска звезда“ и „червените рози“).

Любовта е тематична доминанта в късната драматургия и на двамата автори, но се осмисля по различен начин в зависимост от известни контрастни моменти в творческата им индивидуалност.

¹⁷ S. Cowasjee. *The Man Behind the Plays*, London, 1963, pp. 7-8.

¹⁸ H. Muchnic. *The Irrelevancy of Belief*. — In: *Twentieth Interpretations of The Ice-man Cometh*. New York, 1968, p. 103.

За мрачния романтик О'Нийл любовта е сложно, противоречиво чувство, превъплъщение на неконтролируемите сили в самите нас. От една страна, тя е всеобемаща страст, която извисява до себеотрицание, от друга — тя може да се превърне в борба за обсебване и за надмощие между мъжа и жената. Американският драматург се интригува от парадоксите и загадките на тази разрушителна, демонична сила, която лесно се обръща в своята противоположност. Това амбивалентно виждане се проектира в драматичните линии на редица ключови характери — Лавиния, Кристин, Орин, Брант, Хикмън, Перит и др. Романтични и натуралистични веяния се наслагват върху съвременното схващане за човешката природа, оформило се в резултат на епохални открития в науката.

По-различно отношение към проблема за любовта показва ирландският драматург — то е съзвучие на революционната романтика в световната литературна традиция, особено на английския романтизъм, и ирландския фолклор. За Айъмън, Джим, Мини личното щастие е неделимо от общественото, романтичната страст е стимул за извършване на подвиг и саможертва в името на общественния идеал. О'Кейси насочва вниманието си преди всичко към сложната зависимост на любовта от религиозните и класовите предразсъдъци в условията на буржоазната цивилизация. Бездната на класовите и религиозните различия разделя младите влюбени в „Кладата на епископа“, споделяната ненавист към английския неоколониализъм сближава Ейврил и О'Килигън, Шийла осъзнава твърде късно своята дребнобуржоазна ограниченост и проумява героичната саможертва на своя любим.

Ключовите характери въпреки своята пълнокръвна реалистична обрисовка се превръщат в символи-обобщения на авторовата идея и позиция¹⁹. Най-често това е главният герой или няколко герои, които се извисяват над останалите персонажи с мащабността на своите амбиции и страсти, поставящи на върховно изпитание цялостния им жизнен статут. Системата на ключовите компоненти дава възможност да се подсказват скритите мотиви, влечения и цели на героите, сложната емоционално-волева гама на незримата душевна драма²⁰. Условно казано, драматичният характер се разкрива във времето от настоящето към бъдещето за разлика от прозата, където посоката на повествованието е от миналото към настоящето. Сценичните ключови елементи обогатяват и пространственото изменение на драматичния образ. Неговата обрисовка се допълва и уплътнява от съотношението му със сценичната среда — местоположението му спрямо детайли от сценичната обстановка, спрямо другите персонажи, аудио-визуалните ефекти и светлинните акценти²¹.

Силно автобиографичният дух в творчеството на двамата представители на „театъра на бунта“ е фокусиран преди всичко в даден ключов характер, който представлява „alter ego“ на самия автор. В късния период понякога това може да бъде епичен наблюдател и коментатор на действието в стила на Брехтовата поезика²².

В „Траурът подхожда на Електра“ такъв ключов характер е градинарят Сет, който коментира и информира публиката относно поведението на Меньнови. Той заостря вниманието към предстоящи събития и разкрития, изразявайки отношението на О'Нийл.

Такъв епичен коментатор е и Лери Слейд от „Продавачът на лед идва“ — сеизмограф на душевните трусове под повърхността, който предсеща трагичната развръзка на вътрешната драма на Перит и Хикмън, въпреки че те упо-

¹⁹ W. H. Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery*. Cambridge, Mass., Harvard Un. Press, 1951, p. 227.

²⁰ Ibid., p. 226.

²¹ T. Tiusanen, *The Scenic Images of O'Neill*. Princeton, 1968, p. 106—109.

²² Сн. Панова. Теория на драмата, С., 1973, с. 9.

рпото прикриват тайните си престъпления с удобни „сапунени мечти“. Едмънд Тайроун в „Дългият път на деня към нощта“ е драматично превъплъщение на самия автор, който също е боледувал от туберкулоза и е преживял мистични откровения по време на морските си странствувания. В хода на действието той следи като пасивен страничен наблюдател скритата драма на своите близки, а в четвъртото действие се намесва директно, отправя обвинения и осъжда участниците в тяхната семейна трагедия.

Има известна аналогия между Едмънд Тайроун и Айъмън Брейдън, който е идеализирана проекция на младия социалист и начеващ творец Шон О'Кейси. Коджър от „кладата“ е представител на отмиращата патриархална епоха и изразител на О'Кейсиевата присъда над бързо установилите се буржоазни порядки, които заменят многовековното колониално робство с нови форми на потисничество. Петелът в „Кукуригу Петлю“ е трубадур на авторовата доктрина за освобождаването на духа от религиозните и социалните предразсъдъци, сковаващи съвременна Ирландия.

Интерес представлява сравнението между някои автобиографични характеристики в зрелата драматургия на О'Нийл и О'Кейси. Монолитната праволинейна същност на О'Кейсиевите мечтатели (Джим, Айъмън, О'Килигън) контрастира с вътрешното раздвоение на О'Нийловите романтици (Брант, Орин, Едмънд). Тези съществени различия безспорно ни отвеждат към контрастните моменти в техния светоглед, творчески темперамент и житейска съдба.

По отношение на композиционната функция на ключовите похвати се налага все повече разликата в подхода на двамата драматурзи.

Ключовите сцени, символи и ефекти са важен гравивен елемент на О'Нийловата драма от 30-те и 40-те години. Тези значещи повторения компенсират нестрогото придържане към класическото триединство. Митологичните паралели и библейските алузии играят ролята на стройна композиционна рамка, освен че допринасят за трагичното звучене на конкретното действие. Типичното за Чеховата драматургия „подводно течение“²³ е доведено до съвършенство — в рамките на привидното бездействие и тривиалната сюжетна линия се впитат вътрешните драми на ключовите характери. Инфраструктурата на тази драма се изгражда от изящната оркестрация на текстуалните и сценичните внушения.

По отношение на композиционната функция на ключовите компоненти О'Кейси се доближава до О'Нийл най-много в третото действие на „Червени рози за мен“ и в „Кукуригу Петлю“, където хоровите речитативи преливат в светлинните контрасти, в колоритната символика на костюмите и сценичния декор. Тази трайна обща особеност в поетиката им разкрива влиянието на немския експресионизъм (Толер, Кайзер, Хазенклевер)²⁴, както и на протекспресионистите Ведекинд и Стриндберг²⁵. Лайтмотивната композиционна техника е застъпена в по-голяма степен в пиесите от натуралистичния и експресионистичния период. Композиционният модел на ирландския драматург се различава от този на О'Нийл²⁶ по това, че се придържа към характерната за социално-проблемната пиеса структура — три или четири действия с добре оформена сюжетна фабула, която се съчетава с илюстративната структура, присъща на средновековните жанрове²⁷.

Разликата в мирогледа и художественото виждане дава различна посока на колизията „личност—общество“. О'Нийл не вижда изход от социално-биоло-

²³ R. Hogan. The Experiments of O'Casey. London, 1978, p. 247.

²⁴ B. Mitchell. Expressionism in British Drama, London, 1968, p. 32.

²⁵ M. Valgemi. Expressionism in American Drama. — Modern Drama Quarterly, 1965, pp. 39-40.

²⁶ C. L. Leech. O'Neill, London, 1966, Oliver and Boyd, pp. 34-35.

²⁷ R. Hogan. The Experiments of O'Casey. London, 1968, p. 119.

гическата предопределеност и значещо повтарящите се ключови компоненти очертават кръговия модел в пиесите от възловите етапи на творческия му път — независимо дали героите ще се лутат в кръг в „джунглата“ на нечистата съвест и подсъзнанието, или ще ги приковава тъмната собственическа страст на „фермата“; дали ще търсят последно убежище в „клетката“ на маймуната, или ще блуждаят сред „признаците“ на миналото.

Обратно, историческият оптимизъм на О'Кейси обуславя отворената и жизнеутвърждаваща перспектива на неговите финали — независимо дали героите загиват, те завешават своята еяра на живите след тях — финалният акорд обикновено е увенчан с танц, песен или символичен преход в колорита на декора и костюмите. Комунистическият мироглед на ирландския драматург му помага да види в борбата за социална свобода пътя за разрешаването на гордиевия възел „личност—общество“, дава му увереност, че мечтата на милионите днес ще се превърне утре в реалност.

Мрачна и потискаща е атмосферата в късните камерни пиеси на О'Нийл, на места лирично приповдигната, на места носталгично вгълбена, но най-вече белязана с барокова контрастност между светлината и мрака, вътрешна интензивност и напрегнатост, която се излъчва от сценичната пластика на персонажите, от тяхното взаимодействие в обема на сценичното пространство.

Особено значение има предсказващата функция на ключовите похвати при трагичната трактовка на „реалност—мечта“ в О'Нийловите късни драми. Песента на Шенъйдоу сигнализира кулминацията на всяка част от трилогията. Предчувствието за неизбежното надделяване на силите на злото се съдържа в ключовата реплика на Мери Тайроун, че „мъглата“ от предишната нощ отново ще падне. Същото предусещане на обреченост има и в думите на Айъмън, когато заявява, че „ще поеме пътя на алените рози, макар и да се издрасква от дългите им бодли“. Обаче при О'Кейси тази обреченост не е фаталистична, тя е озарена от увереността, че „вазата може да се счупи, но ароматът на розите ще остане“.

В „Пурпурен прах“ и „Кукуригу Петлю“ се използват експресионистични похвати, които предсказват бъдещия ход на действието. В монолога на Речния дух в навечерието на „наводнението“ се предрича неизбежното рухване на „къщата“, символ на отминалата епоха на английското владичество в Ирландия. „Вихрушката“, която внезапно връхлита в „Кукуригу Петлю“ и „Кладата на епископа“, подготвя зрителя за надделяването на тъмните сили.

Драматичната ирония се постига в резултат на насладването, противопоставянето на семантичните пластове на ключовите компоненти в контекста на отделната пиеса²⁸. В някои случаи иронията получава трагично звучене: „Траурът подхожда на Електра“, „Дългият път на деня към нощта“, „Рало и звезди“, „Червени рози за мен“. Трагикомичната ирония просмуква фактурата на камерните драми от 40-те години — „Продавачът на лед идва“, „Душата на поета“, „Луна за несретници“ и др. Гротескно-фарсовата комедийност у О'Кейси измества трагикомичния контрапункт, така характерен за дъблинската трилогия от 20-те години.

Монологът изпълнява много важна роля в модерната драма за лирическото саморазкритие на героите във възлови моменти на драматичната парабол²⁹. Ключов е монологът, който предсказва и показва по-значителна промяна или обрат в чувствата и намеренията на героите. Също така се уплътняват шрихите на характерите, като се разкриват моменти от тяхната житейска или духовна биография и по този начин се хвърля светлина върху настоящите или

²⁸ U. E. Fermor The Frontiers of Drama. London, 1945, p. 77—78.

²⁹ T. Tiusanen. The Scenic Images of O'Neill. Princeton, 1872, p. 125.

бъдещите мотиви и постъпки. Докато О'Нийловите монологични изповеди раздиплят най-съкровени тайници на човешката душа, О'Кейсевите монолози в по-ранните периоди на творчеството му са по-скоро апел-обръщение на автора, с което дава израз на собствената си оценка за изобразяваните събития. В късната му драматургия монологът е почти изместен от динамичното външно действие и повишената сценична условност.

Ключовите сцени са драматични сегменти, които се обособяват като относително завършена част от действието, в която се пречупват преломни моменти от развитието на драматичната ситуация³⁰. В ключовата сцена се дава съгъстен символичен изказ на основната идея, на авторската позиция.

Ключовите сцени в пиесите на О'Нийл и О'Кейси се отличават с подчертано пространствено-визуален характер и затова често пъти върховите моменти от развитието на драматичната ситуация се фиксират в запомнящи се неми сцени — картини. Такава е финалната сцена в „Траурът подхожда на Електра“³¹. В меланхоличните плавни трели на Шенъндоу се врязват злоещите удари на чука, с който по нареждане на Лавиния градинарят Сет заковава веднъж завинали капаци на прозорците. На фона на „обитаваната от призрци къща“ се изразва силуетът на героинята, която, както и в началото, е облечена в черно и стойката ѝ наподобява каменна статуя. Тя изрича монолог, който съдържа „в смет вид“ трагичния замисъл на трилогията.

Друга обща особеност на поетиката им, която се разгръща в най-пълна степен в късната им драматургия, е използването на цитати от стихове, песни, библейски алузии и перифрази. В конкретния контекст тези цитати добиват драматургична функция и допълват художественото внушение на диалога и монолога.

Театралната поезия е трайна и особено съществена типологическа характеристика на двамата майстори на поетичната драма и в това отношение късните им творби не правят изключение. Взаимодействието на словесните и сценичните ключови елементи създава магията на театралната поезия. Тя струи не от стихотворната форма и митологичните архетипове, а от виртуозната оркестрация на словесния подтекст, паузите, светлинните и звуково-музикалните ефекти, сценичната пластика и конфигурациите. Такава поетична поанта се съдържа в четвъртото действие на „Дългия път на деня към нощта“³²: „мглата“ обгръща като стена къщата; чува се „сирената“, последвана от „тревожния звън на камбаните“, четиримата Тайроун се лутат самотно в сценичното пространство и произнасят монолози или тънат в алкохолна и наркоманска самозабрава; ироничните забележки на Джейми изпълняват ролята на хоров коментар. В третото действие на „Червени рози за мен“³³ О'Кейси постига запомняща се поетична сцена, в която се предава всеобщото въодушевление в навечерието на стачката. Колоритното преображение от сиво-черно към сребристоалено и светлинните преходи от тъмно към светло са подсилващ фон на кръшния народен танц под аккомпанимента на акордеона; народният водач Айъмън символично е обгърнат от лъчезарен ореол и неговата поза подсказва, че в очите на простолудиято той се слива с образа на националния герой Дън Бо и че му е отредена съдбата на народните мъченици.

В плана на творческата им еволюция се забелязва, че докато О'Нийл постига поетичен ефект чрез средствата на реалистичната символика, О'Кейси постига този ефект главно чрез сценичните похвати с повишена условност.

³⁰ B. Beckerman. Dynamics of Drama. London, 1972, pp. 36—37.

³¹ E. O'Neill. Mourning Becomes Electra. London, 1975, Jonathan Cape Ltd, pp. 287—288.

³² Three American Plays. Moscow, 1972, p. 122—127, Progress Publ.

³³ O'Casey Collected Plays, V. III, London, 1958, McMillan and Co., pp. 199—204.

Двамата драматурзи изхождат от сродни естетически възгледи, които дават и общата насока на техните търсения, предпочитания и постижения. И двамата се изграждат като ненадминати майстори на поетичната драма под влиянието на Стриндберг, Синг, Ибсен. Най-общо те са ревностни привърженици на ритуалния театър, чиито образци откриват преди всичко в античния и елизабетинския театър. В „Записки за използването на маската“ (1932) О'Нийл излага своето виждане за идейно-художествените възможности на тази класическа театрална условност: „... с помощта на маската може да се даде пестелив и точен израз на невидимите съкровени конфликти на душата, които мотивират действията и реакциите на мъжа и жената, усилията на техните свободни воли. ...“³⁴ Американският драматург споделя убеждението на Г. Крейг, че „... маската е най-адекватното средство, което може да предаде движенията на душата“³⁵. По-нататък О'Нийл изтъква митичните и мистичните функции на маската³⁶, което обяснява универсалното ѝ приложение в религията и драмата на всички времена и народи. По самобитен начин О'Нийл използва богатия пластичен потенциал на маската в редица свои пиеси³⁷: „Траурът подхожда на Електра“, „Дългият път на деня към нощта“, „Великият бог Браун“, „Императорът Джоунс“ и др. Чрез дългогодишното си плодотворно сътрудничество с режисьора и автора на „Театъра на бъдещето“ (1922) Кенет Макгаун О'Нийл влиза в допир и осмисля на практика новаторските идеи на Крейг, Райнхард, Аппа³⁸. Тяхна творческа лаборатория са сцените на „Плейратс тиъٹر“ и „Гринидж Вилидж тиъٹر“, където работи и талантливият им съмишленик, сценографът Р. Е. Джоунс³⁹.

От своя страна О'Кейси осъществява по неповторимо индивидуален начин в неуморните си експерименти естетическите възгледи на Синг, изложени в предисловието към пиесата му „Немирникът на западния край“ (1907): „... Трябва да се съчетава ароматът на определен диалект или жаргон с хомогенна социална среда, свързана с общи традиции, нрави и житейски опит.“⁴⁰ За разлика обаче от Синг и някои представители на Ирландския ренесанс (Йейтс, Грегъри, Робинсън)⁴¹ О'Кейси открива поетичен заряд в жаргона на бедняците от дъблинските бордеи. В техните говори той долавя смайващо богатство от ритми, интонации и словесни фигури, а също открива един начин на живот със своеобразна романтика. В този театрално преобразен език звучи мелодиката на елизабетинския английски, искри образността на келтската митология и фолклор, отекват библейски интонации и алюзии.

Сравнително-типологичната съставка на някои общи тематично-стилистични особености в творчеството на О'Нийл и О'Кейси очертава в бегли шрихи мястото, което им е отредено като авангардни съзидатели на модерната западна драма.

³⁴ E. Engel. The Haunted Heroes of O'Neill. Cambridge, Mass, 1953, p. 93.

³⁵ Ibid., p. 93.

³⁶ Ibid., p. 94.

³⁷ Ibid., p. 68.

³⁸ Ibid., p. 86—89.

³⁹ Ibid., p. 73.

⁴⁰ D. Krause. The Man and His Work. Zondon, 1960, pp. 230—232.

⁴¹ Ibidem.

СПОМЕН ЗА СПИСАНИЕ „ХИПЕРИОН“ И ЗА НЕГОВИТЕ РЕДАКТОРИ ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ И ТЕОДОР ТРАЯНОВ

ДИМИТЪР ПАНТЕЛЕЕВ

Успоредно с многобройните хумористични и нехумористични стихотворения, които печатах в „Див дядо“, издание на БЗНС, пишех и много сериозни лирични стихотворения, които — грижливо преписани — слагах в тънка папка с надпис „За „Хиперион““. Списанието, което бе започнало да излиза в края на 1922 г. въпреки еkleктичния си характер ми допаднаше поради своята по-модерна, по-широка литературна основа. В „Хиперион“ се печатаха не само стихотворения и разкази от Теодор Траянов, Людмил Стоянов, Николай Райнов, Емануил Попдимитров, Иван Мирчев, Иван Халджихристов, Георги Михайлов, но и лирика и есеистика от редица видни представители на френския и руския символизъм — Балмонт, Бели, Блок, Бодлиер, Вийон, Стриндберг, Киркегор. А тия автори бяха за мене и нови, и по-интересни от авторите, които печатаха своите произведения в сп. „Златорог“.

По това време сп. „Везни“ на Гео Милев бе престанало да излиза поради оскъдните материални средства на неговия редактор и издател, а другите литературни издания не поместваха нито оригинална, нито преводна литература.

Редактори на „Хиперион“ бяха Теодор Траянов, Иван Радославов и Людмил Стоянов, но по-късно узнах, че фактическият редактор на списанието бе Людмил Стоянов. Теодор Траянов, който бе се върнал в София след пребиваването си във Виена, като служител в българската легация, и закъснелият аполог на угасналия български символизъм Иван Радославов почти не вземаха участие в редактирането на „Хиперион“.

Аз не познавах човека Людмил Стоянов, но бях чел неговите лирични книги „Видения на кръстопът“ и „Меч и слово“, а и стихотворенията, които беше печатал във „Везни“ и „Хиперион“.

Неговата поезия ми допаднаше не само със своята стройна версификация, но и със смисловата оригиналност и парнасистка студенина:

О, блаженство да бъдеш разлюбен,
да гориш в съжаление остро,
като пътник сред буря загубен,
изоставен на приказен остров.

Подтикван от един дързък и бездарен провинциален стихотворец Крум Йорданов, отделих три калиграфно написани с готически писец стихотворения и в един януарски предиобед на 1923 г. с К. Йорданов плахо влязохме в литературната сладкарница „Цар Освободител“. С помощта на келнера Коста се изправихме пред редактора на „Хиперион“, който пиеше утринния си чай. Людмил Стоянов пое нашите ръкописи, прелисти ги и като ни измери от глава до пети, обеща да ги прочете, без да обещае, че ще ги отпечати.

Втори път не посиях да се явя пред Людмил Стоянов, но с нетърпение зачаках излизането на новата книжка на „Хиперион“, който по финансови причини не излизаше така редовно, както „Златорог“, издаван от току-що основаното издателство „Хемус“, което бе започнало да издава не само художествена литература, но и учебници и учебни помагала.

Радостта ми беше безмерна, когато разтворих книжка трета на „Хиперион“ и видях отпечатано своето стихотворение „Утро“, впоследствие преименувано на „Пастир“, с което започна летоислението на моята поезия и с което неизменно се открива до ден-днешен всеки том с моя избрана лирика.

Отпечатването на стихотворението „Утро“ в едно столично литературно списание и подписано с името Димитър Пантелеев, с което подписвах първите си поетични опити в сп. „Гозгота“, излизашо в гр. Враца, а после в гр. Стара Загора между 1919—1923 г., ме окуражи, вдъхна ми неясна надежда за успех.

Подгонен от нуждата и безпаричието, приех предложената ми работа в една малка, примитивна фабрика за марсилски керемиди в софийското село Долни Богров. Във фабриката, вечер, след упорит черен труд, под светлината на тънка лоена свещ, забучена в гърлото на празна бутилка, написах пет-шест стихотворения.

След половин година за втори път срещнах Людмил Стоянов в началото на м. юли 1923 г. на някакъв концерт във Военния клуб. Людмил ме позна, каза ми, че е харесал първото ми стихотворение „Утро“ и ме покани да стана редовен сътрудник на „Хиперион“. Зарадвам от тая похвала, още на другия ден му предадох четири нови, дълнобеговски стихотворения, които се отпечатаха в кн. VI—VII. Стихотворенията бях посветил на покойния Христо Смирненски.

Поради липса на елементарни удобства за живот и литературни занимания в нашия тесен и шумен дом пишех малко, само нощем и поради това през следната 1924 г. отпечатах в „Хиперион“ само стихотворенията „Искушения“, „Пианици“, „Ден без желание“, „Разбойник“ и „Дървар“.

Людмил Стоянов редактира почти еднолично „Хиперион“ само през 1922, 1923 и 1924 г. След един спор с двамата бездейни негови съредактори, които го обвиняваха в преголяма строгост и критичност към произведенията на случайни — стари и млади — автори, той напусна редакцията на списанието, а заедно с него и ние — Атанас Далчев, Светослав Минков и аз, на които той приятелски протегна ръка и ни насочи към широкия път на нашата литература.

След поемането на главното редакторство на „Хиперион“ Теодор Траянов (който имаше слабост към ласкателствата, от които нямаше нужда) и Иван Радославов отвориха широко вратите на многобройни случайни автори, от които днес няма и помен.

След напускането на „Хиперион“ връзката ми с Людмил Стоянов не пресекна.

Останал без всякакви приходи, много рядко се решавах да се приближа в сутринните часове до самотния поет в „Цар Освободител“, да споделя с него впечатленията си от новите му лирични стихотворения, влезли в книгите му „Прамайка“ и „Святая светих“, от разказите му, отпечатани във вестници и списания.

В студентни зимни дни на 1924 г. намирах пристан в топлата читалня на Народната библиотека и в библиотечната тишина нахвърлях в малък бележник случайни лирични хрумвания, които в късните вечерни часове дообработвах в нашия притихнал дом.

Людмил Стоянов следеше стихотворните ни изяви с Далчев, а когато в края на 1924 г. издадох първата си книга „Стрелец“, той написа положителни рецензии във в-к „Развигор“. Бодра, положителна бе рецензията му и за втората ми книга, „Дървар“, отпечатана във в-к „Мир“ през 1928 г. Много положителен бе очеръкът му за моята по-късна поезия — „Поезия на земните гласове — отпечатан в сп. „Септември“, 1966 г.

Като израз на моята дълбока признателност за неговото топло, приятелско чувство към мене във втората си книга „Дървар“ му посветих стихотворението, което даде наслов на книгата ми — то бе му допаднало твърде много още при отпечатването му през 1924 г. в „Хиперион“.

В началото на 1925 г. с посредничеството на мой сродник постъпих на работа в елитния столичен ресторант „Сплендид“, открит от частното дружество с ограничена отговорност „България“, което стопанисваше и три хотела на улица „Триадница“.

Самотният поет вече бе се оженил за втори път за младата и емоционална студентка по германска филология Ема Маркова. Неочакваната му женитба усложни още повече неговия новесел живот. Без постоянни приходи, той живееше в малка и уютна квартира на бул. „Патриарх Евтимий“ и със случайните си хонорари не можеше да заплаща нито наема си, нито да осигури нормален живот на младата си съпруга.

Застанал на касата на ресторант „Сплендид“, в поверителен разговор с един млад и буден касиер и синдикален деец, който беше чел бележития разказ на Людмил Стоянов „Милосърдието на Марса“, решихме да поканим на обед, а след това и на много обеда Людмил и Ема. Немаркирани, обедите оставаха за сметка на дружество „България“ и Людмил в знак на признателност подари на своя незнаен почитател своята току-що излязла лирична книга „Прамайка“.

Нелегалните обеда продължиха с известни прекъсвания до края на 1925 г. и началото на 1926 г.

През февруари 1926 г., през време на обета, Людмил ми изпрати кратка бележка, с която ме канеше на важен разговор на следната сутрин в сладкарница „Цар Освободител“. Разговор по инициативата на професор Михаил Арнаудов, който бе станал директор на Народния театър.

Тази среща бе фатална за мене, но и за Людмил Стоянов. Професор Михаил Арнаудов бе помолил Людмил да му препоръча някой млад безработен и културен писател за вакантната служба секретар-библиотекар на театъра със заплата два пъти по-висока от заплата ми като касиер в „Сплендид“.

Людмил без колебание споменал името ми, бе решил да ме измъкне от несвойственото работно място за един млад писател, воден от най-искрени, хуманни чувства към един свой млад събрат.

Радостта ми бе безкрайна, но не по-малка бе и мъката ми, че заради този свой благороден жест бедният поет се лишаваше от възможността да се храни от време на време безплатно в първокласния ресторант.

Подобно топло, искрено чувство към хора, попаднали в тежко положение или в беда, въпреки привидната си слържаност и хладина Людмил Стоянов съхрани до края на своя живот.

Назначаването ми за секретар-библиотекар стана за десетина минути — само с кратка писмена молба, написана на бюрото на директора на Народния театър, без автобиография и препоръки от знатни люде. Новата ми театрална служба стана преломен етап в моя неслек млад живот. За първи път получавах редовна стабилна, постоянна работа, добра заплата, с която щях да подпомогна многочленното си семейство и най-важното — вече имах спокойно работно място, което ми позволяваше да се занимавам с литература, да чета и да пиша и да подготвя втората си книга „Дървар“.

С театъра — драма и опера — е свързана значителна част от живота ми.

Приятелските ми връзки с Людмил Стоянов продължиха и след създаването и разпадането на кръга „Стрелец“. В желанието си да помогна на Людмил, който живеше все така оскъдно, използвах връзките си с мои млади литературни приятели и читалищни дейци в Плевен, Казанлък, Пловдив, Сливен и Ямбол, които от време на време ни уреждаха литературни четения при уговорен хонорар, който изцяло се даваше на именития писател. Името на Людмил Стоянов привличаше многобройни слушатели в провинциалните читателски салони.

Спомням си един куриозен случай: моят ямболски приятел и поет Леон Косев, който играеше ролята на конферансие на литературната вечер, в последната минута преди тръгване на влака за София ни подаде през прозореца на вагона не два букета цветя, а два обемисти пакета. За голяма наша почуда всеки пакет съдържаеше по една печена патица, парче домашна луканка, буца сирене и кръгла топла погача. Дълго време Людмил не можеше да забрави тази натурална благодарност на ямболските читалищни дейци, които добре познаваха бедственото положение на Людмил Стоянов.

След последните две лирични книги „Прамайка“ (1925) и „Светая светих“ (1926) тематика, по-различна от двете първи негови книги „Видение на кръстопът“ и „Меч и слово“, след събитията през 1923 и 1925 г., след разказите му „Милосърдието на Марса“, „Хатидже“, „Светата бедност“ и др., включени в сборника „Бич божий“, и с редица публицистични и критични статии неговото творчество доби явна антифашистка и социална насоченост, която стигна своята връхна точка в знаменитата му статия „Защо искам да емигрирам“, отпечатана в „Литературен глас“. Тя бе посрещната с одобрение от нашата прогресивна общественост и със злорадство от официалните среди и новосъздадените профашистки корпорации. Тая негова дейност му позволи да участва в антифашистките световни конгреси в Париж, Мадрид и Валенсия и да застане ре-

дом с такива бележити люде — защитници на световния мир — като Барбюс, Ромен Ролан, Андерсен-Нексо, Еренбург.

До 1931 г. председател на Съюза на българските писатели беше старият Т. Г. Влайков, който в името на единството на Писателския съюз канеше в неделните следобеди, особено през зимните месеци, съюзните членове на чаша чай в Дома на изкуствата и печата и който тогава се оттегли от ръководството на Съюза.

Новоизбраният председател, професор Михаил Арнаудов, подхвана почина на дядо Влайков и го преобрази в общи другарски вечери, уреждани в просторния ресторант „Балабанов“ на ул. „Раковски“. Числеността на Писателския съюз, два-три пъти по-малобройна от числеността на сегашния Съюз на българските писатели, позволяваше на съюзните членове да се побрат в ресторанта.

За да не се превърнат вечерите в скучни сборища само за ядене и пиене, в една от вечерите в края на м. декември 1932 г. със стария стихотворец Константин Константинов — Душечка и Светослав Минков подготвихме весела програма с поднасяне на дребни подаръци — детско самоварче, шишенце „Трализин“ — моден мошенически препарат за плешиви глави — и други дребни, придружени с наивни, но и остри епиграми, четиристишия, стихотворения, които се поднасяха с книжен орден на таралежа, изработен от художника Иван Пенков.

В моя архив лежат вече половин век епиграми и стихотворения, посветени на Михаил Арнаудов, Т. Г. Влайков, Людмил Стоянов, Асен Златаров, Димитър Подвързачов, Орлин Василев, неobjавени в нашия литературен печат. На Людмил Стоянов посветих следното стихотворение:

НА ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ

Съвсем не си за таралеж,
но що ще правиш — шеш, не щеш
за пръв път ще получиш орден,
от ордените най-рекорден:
затуй че се зовеш Людмил,
а на мнозина си немил,
че си за правда и свобода,
за мир във нашата страна,
а сякаш ти е по на сгода
да водиш винаги война,
че дълго пъ на нежна лира
и че недавна ти посмя
без връщане да емигрираш
от горестната ни земя.
За твоя смел, велик търпеж
вземи тоз орден с таралеж.
Не се страхувай — той боде —
нали и ти тук-там бодеш?

17. XII. 1932

След падането на реакционната партия Демократически съговор през 1931—1932 г. държавното управление на царство България бе поето от партията на Народния блок. Людмил Стоянов, заел мечтаната от всеки член на тогавашния Съюз на писателите библиотечарска служба в държавни учреждения, бе назначен за уредник на библиотеката на Министерството на правосъдието. В първите месеци от непривичната служба на Людмил Стоянов не само аз, но и други негови приятели посещавахме тъмната, мрачна библиотечна стая, която съхраняваше преди всичко колекции от „Държавен вестник“ и скучна правна литература, към която новият библиотечар остана напълно равнодушен. Несвикнал на чиновническа работа и на осемчасов работен ден, Людмил започна често да отсъства, отначало по 4—5 часа на ден, а след това по цели седмици. При тия негови своеволни отсъствия справочната работа доброволно вършеше писателят

Борис Светлинов, който заемаше някаква чисто юридическа длъжност, съсед по бюро на библиотекаря.

След една ревизия на полукултурния министър на правосъдието, националлиберала Д. Върбенов, Людмил бе безапелационно уволнен.

И отново започна неговото ходене по мъките. Първо започна да редактира в „Шит“, после „Брод“, „Литературен преглед“, „Кормило“ — всички последователно спирани от Министерството на вътрешните работи и цензурата, заради прогресивния характер на изданията, около които се бяха групирани писатели-комунисти, и заради острия, злъчен тон на публицистичните статии на техния редактор, подписвани с псевдонимите Зоил, Еремия, Кандид и др.

Редактирането на тия издания му носеше много дребни приходи и затова той започна да издава сам книгите, които пишеше — за Стамболийски, за Бенковски, за Левски. Не му осигуриха приличен приход и великолепната негова антивоенна повест „Холера“, повестите „Мехмед Синап“ и „Сребърната сватба на полковник Матов“.

Интерниран в Пазарджик и Сомовит, инквизиран от група фашизирани офицери, Людмил Стоянов без съд получи най-тежкото наказание — да не пише и да не подписва своите литературни и публицистични работи. Затова през периода 1939—1942 г. се отдаде на анонимни преводи на Пушкин и Лермонтов, издавани от книгоиздателство „Игнатов“.

В продължение на много години аз редактирах сп. „Съдба“, в което Людмил Стоянов не можеше да печата свои оригинални работи, но в „Съдба“ редовно сътрудничесше неговата трета съпруга, поетесата Мария Грубешлиева. Списанието излизаше в много голям тираж и единствено от литературните издания плащаше високи хонорари. Най-високи хонорари получаваше „скритим образом“ Мария Грубешлиева, които косвено подпомагаха слабия домашен бюджет на писателското семейство.

Честите отсъствия на Людмил Стоянов от София — пътуването му до Съветския съюз, интернирането му в глухата провинция, участието му в бележитите конгреси в защита на мира, против фашизма и войната в Париж, Мадрид и Валенсия и най-после бягството ни от бомбардирана и полуразрушена София през 1941 г. — прекъснаха честите ми срещи и разговори с него.

Те бяха възобновени след Деветосептемврийската революция, особено след като Людмил Стоянов стана председател на Съюза на българските писатели, а аз — член на Управителния съвет. Като народен представител през 1946 г. той бе всекидневен гост на библиотеката на Народното събрание, в която често се провеждаха общосъюзни писателски събрания и която заведях до началото на 1952 г.

През този период Людмил бе се отдал на усиlena партийна и обществена дейност и нямаше време за литературна работа. В своя нов и широк дом на ул. „Неофит Рилски“ 61 той приемаше до късна вечер не само своите стари — наши и чужди — приятели, но и множество знайни и незнайни посетители от цялата страна, които търсеха неговата закрила, неговата морална и материална помощ. Не бяха редки случаите, в които неговата етичност и чувство за справедливост му даваха сили да моли опрощение за провинилите се, да се бори за възстановяване на социалистическата законност.

Не мога да забравя благородните му усилия пред председателя на Министерския съвет и генерален секретар на нашата партия Георги Димитров да помогне на видния наш учен академик Михаил Арнаудов, който поради политическата си наивност бе станал през м. юни 1944 г. министър на народното просвещение в кабинета на Багрянов и бе осъден на дългогодишен затвор.

След срещата му в края на 1946 г. с Георги Димитров, който бе дал съгласието си да се облекчи положението на Михаил Арнаудов и да се спаси голямата му библиотека, Людмил Стоянов подготви аргументирана молба, подкрепена с обширна библиография, която лично и безшумно подготвих за една нощ в библиотеката на Народното събрание. С тоя свой човечен акт Людмил Стоянов поправи фаталната грешка на академик Арнаудов.

През целия близо шестдесетгодишен период от моето познатство и приятелство с Людмил Стоянов, моя кръстник в поезията, обичта и предаността ми към него бяха неизменни. В много

трудни мигове от моя живот до 1944 г. той ми е бил пример за стоическо понасяне на житейските беди и неслоди, бил ми е пример за мъжество.

От последната ми среща в неговия дом на площад „Свобода“ 5 през март 1973 г., от последния ми телефонен разговор с него от моя хисарски творчески дом една седмица преди 11 април 1973 г. и до днес в ушите ми звучи неговият спокоен твърд глас: „Пантелейко, още съм жив.“

Така остана в паметта ми — въпреки че се движеше из своя дом вече с бастун в ръка — бодър, усмихнат, с вяра в живота.

* * *

В началото на 1914 г., ровейки се из книгите на малката библиотека на Втора мъжка прогимназия на улица „Екзарх Йосиф“, попаднах на обемиста книга със стихотворения, върху чиято корица бе отпечатано неясното за възрастта ми заглавие „Антология на българската поезия“, съставена от две непознати имена — Димитър Подвързачов и Димчо Дебелянов.

Във втори прогимназиален клас класният ни наставник Михаил Теофилов в час по български език често си служеше с цитати от наши поети, чиито имена вече ми бяха познати — Христо Ботев, Иван Вазов, Пенчо Славейков. Тогава не подозирах, че освен тези поети в нашата литература работят и други, по-млади поети, чиито стихотворения бяха поместени в антологията на българската поезия.

С разрешението на Михаил Теофилов взех книгата за домашно четене и го помолих да ми разясни нейното непознато наименование.

Още същата вечер, докато майка ми приготвяше вечерята за многобройната си челяд, под слабата светлина на петролната лампа започнах да разлиствам антологията и да се вглеждам не в стихотворенията, а в портретите на авторите, за които съставителите не бяха дали биографични сведения.

След няколко години като ученик в Трета мъжка гимназия аз вече знаех имената на всички участници в тази магична книга, която бях взел от гимназиалната библиотека, и по десетина пъти бях чел техните стихотворения.

От всички образи най-ярко бе се врязал в паметта ми бледият образ на Теодор Траянов. Бог знае по какви странни асоциации дълго време мислех, че този поет е починал от туберкулоза.

В гимназиалната библиотека не намерих книги от Траянов. Но преглеждайки книгите на стария букинист, който в слънчевите дни ги разстилал върху тухлената ограда на Археологическия музей на улица „Лега“, с радост открих две негови книги: „Регина мъртвa“ и „Химни и балади“, излезли през 1909 и 1912 г. Те лежаха непродадени и в централните софийски книжарници.

Двете книги на Теодор Траянов, които и до днес стоят в домашната ми библиотека, станаха мои любими книги, въпреки че невинаги можех да възприемам съдържанието им. Помня, импонираше ми тяхната метрика, тяхната образност и израз, доста по-различни от стихотворенията на Вазов, Славейков и Кирил Христов.

Истинският ми досег с поезията на Теодор Траянов стана в края на моята юношеска възраст, след излизането на „Български балади“ през 1921 г.

Мъжественият, приповдигнат патриотичен тонус на баладите и желязната ямбична структура на стиха така ме заплениха, че аз изоставих окончателно нежния напевен стих на Николай Лилиев.

Така до посмъртното издание на Димчо-Дебеляновата поезия поставих и „Български балади“ на Теодор Траянов. И днес, при разговори за развитието на нашата поезия, декламирам двата негови шедьовъра — „Тайната на Струма“ и „Смърт в равнините“.

До излизането на „Български балади“ аз не знаех нищо за непознатия Теодор Траянов. От Христо Смирненски и Крум Кюляков узнах, че той е немски възпитаник и че е на дипломатическа служба в Австрия.

Някои подробности около личността и живота на Траянов узнах от немногото разговорливия редактор на списание „Хиперион“ — Людмил Стоянов. На последната страница на „Хиперион“ редом с името на редактора Людмил Стоянов стоеше и името на втория редактор Теодор

Траянов, който още не бе се завърнал в България. Уволнен след деветоюнския преврат през 1923 г. от правителството на Александър Цанков, Траянов се връща от Виена и остава до края на живота си в България.

Въпреки че името му фигурираше като втори редактор на „Хиперион“, списанието през първата, втората и третата си годишнина бе редактирано изключително от Людмил Стоянов.

Литературният престиж на Людмил, здравият му литературен вкус и широтата на културните му интереси привлякоха много сътрудници, които по свои лични идейно-естетически позиции не сътрудничеа в списание „Златорог“.

Людмил Стоянов даде път на доста млади, начеващи поети и белетристи, чийто талант бе вярно оценил. Но той стана здрава преграда за многобройните посредствени графомани, които атакуваха редакцията на „Хиперион“.

Теодор Траянов след завръщането си в България, неориентиран в тогавашния литературен живот, не участваше дейно в редактирането на „Хиперион“ и не бе създал връзки с младите му сътрудници.

Поради това запознаването ми с Теодор Траянов стана едва в края на 1924 г., въпреки че бях отпечатал в сп. „Хиперион“ доста стихотворения.

Днес, разгръщайки страниците на „Хиперион“, редактиран от Теодор Траянов и Иван Радославов, от четвъртата до последната годишнина, изпълнен с материали от незнани и малко познати сътрудници, виждам, че „времето, най-верния ни враг“, е сложило кръст на литературните им амбиции и ги е оставило зад борда на съвременната българска литература. Днес техните имена се срещат само в тритомния „Речник на българската литература“ като явления без реално покритие.

Напускането ми на „Хиперион“ не помрачи, не отслаби познанството ми с Теодор Траянов. На неговите чести покани за сътрудничество аз противопоставях заетостта ми в Народния театър и липсата на условия за творческа работа, а по-късно и с членуването ми в литературния кръг „Стрелец“.

При срещите ни в Народния театър, рядко посещаван от него, като синекурен служител при Министерството на народната просвета, като литературен сътрудник на Народната опера, а и като преводач на немска драматургия имах възможност по-отблизо да опозная Теодор Траянов. Но след като узна, че той по майчина линия, а аз по бащина сме от велешки произход, преградата между него и мене рухна. Траянов се гордееше със своя чист македонски произход.

Теодор Траянов подобно на Людмил Стоянов се прибираще в своя дом късно вечер, когато хазайката му, на която не бе плащал няколко месеци наема, заспиваше.

В късните предобедни часове сладкарницата „Цар Освободител“ жужеше като кошер и той започна да предпочита тишината на кафене „Роял“, обкръжен от негови поклонници и сътрудници на „Хиперион“.

Къде и с какво се хранеше — не можах да узная, но след пладне участваше в многочасови шахматни битки в кафене „Кристал“, в които неизменно бе победител. С тайната на шахматната игра той бе се запознал като студент и дипломат във виенските кафенета.

Разговорите ми с Теодор Траянов не бяха чести, но бяха продължителни. Те винаги ставаша във вечерните часове, след откриването на новото кафене „Европа“, над кино „Европа“ (днешното кино „Димитър Благоев“). Просторната зала на кафенето, тишината и многобройните наши и чужди вестници го сродяваха с ония виенски литературни кафенета, които бе посещавал като студент и дипломат. В тия кафенета, както той признаваше, е срещал именитите австрийски писатели Стефан Георге, Артур Шницлер, Хуго фон Хофманстал, Райнер Мария Рилке. И изказваше съжаление, че не бе се запознал с бележитите представители на пражката немска литературна група Франц Кафка и Франц Верфел.

Нашите разговори бяха предимно литературни. Без да му кадя тамян, чистосърдечно изказвах възхитата си от много стихотворения — поправени, дообработени и поместени в антологичната му книга „Освободеният човек“. И особено от „Български балади“. Разчепквайки тяхлогичната му книга „Освободеният човек“. И особено от „Български балади“. Разчепквайки тяхната сурова метрична и словесна тъкан, аз ги противопоставях на серафичната поезия на някои негови връстници. При тия разговори неведнъж ме молил да му декламирам „Тайната на Стру-

ма“, „Заклинанието на духа“ или „Смърт в равнините“, които той поради закъвването си не можеше да рецитира. Моята скромна декламация искрено го радваше.

След излизането на втората ми книга „Дървар“, която му подарих със сърдечен автограф, помня, имахме няколко откровени разговора във вечерната тишина на кафене „Европа“.

Теодор Траянов, преминал през немската мистично-романтична школа и школата на немския сюрреализъм, поклонник на гениалните немски композитори, но и на немската идеалистическа философия от Кант до Хегел, която бе залегнала в основите на неговото отвлечено, усложнено поетично мислене, не можеше безрезервно да приеме нашата млада, земно-предметна поетична мисъл, с която ние се докосвахме до простата, първична душевност на българския човек и до тревогите, които го вълнуваха в годините след Великата октомврийска революция.

„Вие, младите, много сте земни, много делнични. А поезията е призвана да славослови гордия човешки дух, да разгадава неуволимите закони на вселената, да бъде боготворческа, да бъде вечно в конфликт с видимия свят. И все пак нещо ново има във вашата лирика“ — признаваше в края на нашия спор.

Тия разговори започваха в кафене „Европа“ при чаша чай с чашка коняк за мене и две двойни кафета за бачо Тодор. И свършваха пред вратата на неговата квартира на улица „Белчев“ 11.

Една вечер, при сбогуване пред вратата на жилището му, той с горчив тон ми се оплака, че нашето поетично поколение не харесвало неговата „Песен на песните“. А в нея била заключена сърцевината на поезията му.

Един от тия, които не харесваха „Песен на песните“, бях и аз. Не ми допадаше нито нейната концепция, нито формата ѝ, нито нейната приповдигната и многословна лирична структура. Признавам — и днес трудно я чета.

Срещите и разговорите ми с Теодор Траянов ставаха не само в кафенетата „Роял“ и „Кристал“, но и в дома на най-малкия му брат Траян, който току-що бе издал лиричната си книга „Слепият гуслар“ с псевдонима Траян Тъмен. По предложение на слепия композитор Петко Стайнов Траян Тъмен бе включен в редакционния състав на списание „Съдба“, което му позволяваше да узнава чрез моя прочит какви литературни произведения предлагам за всеки брой на списанието. Този досег с имената и произведенията на редица наши и чужди писатели обогатяваше неговия затворен свят и го свързваше с нашия литературен живот.

Траян Тъмен бе четвъртият син на семейството на Васил Траянов, дванайсет години помлад от най-големия си брат Теодор. Висок, строен като топола, чернокос, той съгреще с една глава над брат си.

Траян Тъмен бе една трагична, но не нещастна личност. Попаднал на височината Султантепе като осемнайсетгодишен кандидат-офицер, той бе улучен в слепоочието от вражески куршум в последната минута на последния бой във Втората балканска междусъюзническа война през 1913 година.

Траян Тъмен боготвореше поета Теодор Траянов, но и пред мен го кореше, че се доверява на ласкателствата на безлични негови поклонници, които, прикрити зад името му, преследваха свои користни литературни цели.

Траян Тъмен не одобряваше хладното отношение на брат си и към неговата жена, австрийката Елена Петерс, и към трите му деца, които живееха във Виена, особено през периода на неговата дружба с артистката Дора Дюстабанова. Теодор Траянов, сам, безработен и безпаричен, слабо подпомагаше материално и морално своето семейство.

В първия брой на „Съдба“, излязъл през 1932 г., написах положителна рецензия за „Слепият гуслар“ на Траян Тъмен, която според оценките на Теодор Траянов и Петко Стайнов бе ободрила слепия поет и бе му вдъхнала вяра в неговите скромни литературни възможности.

Моята връзка със семейството на Траян Тъмен по силата на житейските неслоди бе неоправдано прекратена след смъртта на Траян през 1949 г. На опелото му в църквата „Свети Георги“, точно срещу моето малко жилище на улица „Цар Борис“, аз произнесох своето първо и последно надгробно слово, отпечатано в „Литературен фронт“. Не обичам нито болниците, нито погребенията, нито надгробните слова.

Почти всички — стари и млади — български писатели между двете световни войни бяха принудени да изкарват прехраната си с използотворен чиновнически труд. Няколко синакур-

ни длъжности, които плахо се гушеха в шата на Министерството на народната просвета, позволяваха на незначителен брой наши писатели да живеят скромно, но и несигурно — всеки нов министър съкращаваше тях служби, уволняваше по своя лична, некомпетентна преценка синекурните писатели или назначаваше на тях длъжности свои съпартизани. И затова всички български писатели се стремеха да осигурят минимален, но редовен месечен приход като държавни служители. Писателите, на които бе отказвана такава служба по политически съображения, като например на Людмил Стоянов, живееха от преводи на чужда литература.

Комай единствен Теодор Траянов не се стремеше към такава заветна чиновническа цел. Той бе отвикнал да се занимава с друга работа освен с литературна и поради това ред години понасяше стоически житейските неволи.

Скромните хонорари от преводите на няколко пиеси за Народния театър, част от които изпращаха на виенското си семейство, не подобряваха материалното му положение. А и край него нямаше заможни, просветени меценати, които биха му осигурили прилично съществуване.

И въпреки тях неволи Теодор Траянов не промени стила на своя делиничен живот.

С изискана, макар и поизносена външност, с известна доза аристократизъм той идваше късно в едно или друго любимо кафене да изпие едно-две кафета и да осигури скромния си обяд, да изиграе след пладне няколко партии шах, а после цяла нощ да преработва, да съвременява лексиката и поетичната фраза на първите си стихотворения, писани между 1905 и 1911 г. Тия стихотворения в нова поетична одежда той помести през 1929 г. в антологичната си книга „Освободеният човек“, която според автора ѝ бе се превърнала в „негова съдба“, бе очертала „романа на един живот“.

По същото време Теодор Траянов, в час на откровения в дома на брат му Траян, ни съобщих, че е започнал да пише стихотворения, посветени на бележити представители на нашата и на световната поезия. За написването на тая своя последна, зряла книга Теодор Траянов отдели четири-пет години от своя живот, но идеята за нейното написване, доколкото зная, бе се зародила в началото на тридесетте години.

След женитбата ми през 1939 г. аз по-рядко се отбивах в кафене „Европа“, а след грозните бомбардировки на София писателският цех се пръсна из цяла България. След Девети септември 1944 г. ние започнахме да се прибираме в разрушена София, да възстановяваме нашия замрял литературен живот и да тласкаме неговото развитие по нови пътища.

През месец октомври 1944 г., когато се оформи новото ръководство на Съюза на българските писатели, на едно от заседанията на Управителния съвет на Съюза, които ставаха в регентския кабинет на почетния ни председател Тодор Павлов, аз съобщих, че именитият български поет Теодор Траянов лежи тежко болен и безпаричен в своята квартира на улица „Белчев“ 11.

По това време Съюзът на българските писатели бе получил една значителна парична помощ от Министерството на народната просвета. Една немалка сума бе изпратена на болния поет. Чрез своите помощници Тодор Павлов непрекъснато се интересувахе за здравното състояние на Траянов.

В началото на ноември 1944 г. с Вичо Иванов посетихме болния поет. Блед, немощен, с отпаднал дух и притворени клепачи, той лежеше в леглото си. Над него беше надвесена неговата жена Елена Петерс, която бе пристигнала от Виена.

Аз знаех за нейното съществуване, за трудния ѝ живот около отглеждането на трите ѝ деца, далече от родината на баща им, но този ден я видях за първи път. През тия дни тя единствена се грижеше за болния въпреки отчуждението, което съществуваше между тях.

В онова смутно революционно време някои неосведомени „доброжелатели“ на Траянов бяха му съобщили, че новият управителен съвет на СБП бил враждебно настроен срещу поета, причаквайки му безотговорно етикета „германофил“ и „приятел“ на нацистка Германия.

Тая клевета възмути и мене, и Вичо Иванов. Не само ние двамата, но и цялата наша писателска общественост знаеше отрицателното отношение на Теодор Траянов към тоталитаризма и фашизма, към насилието и към ограничаването на гражданската и творческата свобода на писателя.

Всички ние помнехме, че Теодор Траянов пръв подписа протеста против интернирането на Христо Ясенов през 1925 г.

Срещу инкриминирането на романа на Константин Петканов „Морава звезда кървава“ през 1934 г. се надигна културна, прогресивна България. Протеста срещу тази инкриминация поднесох лично на Теодор Траянов. Той го прочете и безрезервно сложи подписа си под подписа на Антон Страшимиров.

След като обясних на болния поет, че тези слухове около неговата личност са дело на зложелатели и врагове на народната власт, аз му предадох поздравите на Тодор Павлов и го уверих, че ръководството на СБП се отнася най-положително към него и неговото творческо дело. И раз на това отношение към него бе и отпуснатата му помощ за лекуване.

Но това мое уверение, изглежда, не го успокои. „Димитре — обърна се към мене, — на бюрото ми лежи един подвързан екземпляр от „Пантеона“. Моля те, прочети гласно посвещенията ми на Некрасов и Блок. Прочети ги.“

Аз разтворих книгата и зачетох стихотворението „Сърце на съвестта“, написано в памет на Николай Алексеевич Некрасов. Когато завърших третата октава

О, докога дори и в гроба
в окови някой ще лежи
и ще проклина с робска злоба
теглото, вредом що лежи?
Насищай, робска орисия,
със кръв и сълзи своя век,
но знай, из тъмната Русия
ще дойде новия човек,

Траянов повдигна с пръсти парализираните си клепачи и от очите му рухнаха сълзи. Болният поет плачеше като дете. Разплака се и сантименталният Вичо Иванов.

„Димитре, предай моята сърдечна благодарност на приятелите от ръководството на Съюза и им кажи, че Теодор Траянов е български патриот и не може да бъде враг на братския руски народ.“

Разплаканите му слова ме развълнуваха и се запечатаха незаличимо в паметта ми.

Такава бе последната ми среща с живия поет Теодор Траянов.

В личната ми библиотека и днес лежат, скрити в отделен плик, за да не бъдат задигнати от мои гости-библиомани, три книги с автографи от поета.

Първата книга, която ми подари в началото на нашето познатство, бе „Песен на песните“ със следния кратък автограф, поизбледнял от полувековния ѝ престой между книгите на милиона български поети:

„На Д. Пантелеев, младия поет“

София, 10. II. 1925 Т. В. Траянов

Втората подарена книга е „Освободеният човек“, с по-разширен автограф:

„На младия поет Димитър Пантелеев със сърдечно напътствие към грядущето, спомен от Теодор Траянов.“

Посвещението и подписът са написани с дребни и добре оформени букви и със спокойна ръка.

Третият автограф е написан върху първата чиста страница на „Пантеон“:

„На младия поет Димитър Пантелеев спомен от стария му приятел

Теодор Траянов, 1934“

Автографът върху „Пантеон“ е написан с широки, удължени букви. Явно, с неспокойна ръка. Скъпи спомени.

ЧУЖДЕСТРАННАТА ХУДОЖЕСТВЕНА МИСЪЛ В ТВОРЧЕСКИЯ КРЪГОЗОР НА ДИМИТЪР ДИМОВ

ЕКАТЕРИНА ИВАНОВА

Проблемът за литературните влечения и предпочитания на Димитър Димов не може да се разглежда откъснато от процеса на общокултурните му интереси и научни занимания. При него това е мощен единен поток, в който естетическите принципи са неделими от научните и философските концепции—преплитат се най-тясно с тях, взаимно се обуславят, търпят съвместно развитие. При това става дума за напълно съзнателно, принципно отношение на писателя-учен към художественото творчество. И то е оповестявано от него многократно и последователно

В своята статия изповед „Пътят на писателя“¹, свързана с постъпването му в редовете на БКП през 1946 г., той пише: „Писателят е същество, което вижда с ума и сърцето си, за да отрази света в огледалото на своята творческа самобитност. Умът му дава верните контури на света, а сърцето ги изпълва с багри. Но за да вижда вярно, за да казва истината и да вълнува, а не само да забавлява, той трябва да обладава колективния опит на човешката мисъл, натрупана през вековете. Той ще се запознае основно с природните науки, които ще го насочат към диалектиката и към върховете, които тя достига у Хегел, Маркс и Ленин. Така той ще се освободи от страха пред отмъстителния християнски бог, от заблудите на философията и легендите на историята. Така светът ще престане да му се струва отчайващ куп от атоми, всред които вилнее случаят, или выплывание на абсурдно духовно начало, което никой не е почувствувал сериозно, а още по-малко доказал. Тогава мисълта му ще стане смела и ясна, а сърцето му ще се изпълни с великата човешка гордост на Максим Горки. Тогава той ще види величествената панорама на материалното битие и закономерностите, които движат развитието му, ще разбере пътя на човечеството, ще почувствува по-дълбоко и ще отрази по-реално красотата на природата, силата на любовта и драматичните гърчове на отделния човек и обществото.“

В заключителното си слово при обсъждането на романа „Тютюн“ в СБП през месец март 1952 г. авторът заявява: „Аз смятам, че това, което съм придобил от четенето на философска и научна съветска литература (разбира се, това важи не само за съветската литература — б. м. Е. И.), ми е помогнало неизмеримо за написването на „Тютюн“. Но аз не мога да се впускам в този страничен въпрос, който работниците от литературния фронт изобщо подценяват, като ме съветват да напусна университета.“ Тези разсъждения Димитър Димов доразвива и защитава блестящо своето становище в широко известното писмо до съветския литератор Дмитрий Марков от 10. VII. 1960 г.

През 1946 г. Димов печата статията „Защо се биха за испанската република“, която започва така: „Има две Испании. Едната е голяма и велика, защото живее от векове и представлява самият испански народ. От нея се родиха Колумб, Сервантес, Веласкес, Гойя, Кахал. . .“ Интересното в случая е, че в съзнанието на нашия творец писателите съжителствуват в забележително диалектическо единство с художници, музиканти, учени и философи. В такава взаимовръзка ги откриваме и в неговите произведения. Защото лично е изпитал и оценил не само приноса на

¹ Всички посочени произведения на Димитър Димов, за които няма допълнителни указания, са отпечатани в събраните му съчинения от 1966—1967 г. или от 1974—1975 г.

научното познание за литературата, но и ролята на емоцията и въображението в научния процес. Затова в „Някои мисли през седмицата на книгата“ създава великолепен образ на човека на бъдещето: „Всемогъщият и наситен с нравствено достойнство човек, изправен със знамето на комунизма върху фона на Космоса — ето романтичното видение, което може да развълнува младежта и да насочи страстно силите й към политехническо обучение.“ Но такава задача могат да изпълнят само „действителните книги, които да събуждат тази научна и техническа романтика... книги с богато научно съдържание, които да отразяват страстта на търсещата мисъл и поезията на научното съзерцание“. Ето как Димитър Димов разбира взаимното проникване на „двете култури“ в развитието на един народ и на цялото човечество. И това схващане той изказва още през 1952 г. в статията си „Между науката и литературата“. Тя завършва с обобщението: „Аз исках просто да изтъкна, че науката и изкуството представляват начини на отразяването на две различни страни на една и съща действителност и че един научен работник, който е едновременно и писател, трябва да счита тия начини не само за съвместими, но и за взаимно допълващи се.“ От такива позиции изхожда той и в изискванията си към българските критици и историци на литературното ни развитие.

В друго свое изказване — на теоретичната конференция на партийната организация при СБП, посветена на националното своеобразие на литературата, състояла се през октомври 1965 г., Димитър Димов заявява: „Конкретното решение на проблемата за същността, произхода, структурата и развитието на националното своеобразие на българския народ и литература, за преливането и сливането на националното с интернационалното изисква не само доклади и статии, а може би томовете от сериозни философски, литературно-исторически, етнографски и естетични изследвания... Но нека сложим началото на конкретното решаване на тази важна проблема... с метода на нашето марксистко-ленинско мислене, което не игнорира нищо материално и дава заслужения блясък на всичко духовно.“

Всъщност тук е изкристализирала методологията за всяка солидна проучвателска дейност. Задачата е изключително тежка и когато се отнася до богато ерудирания личност на учения-енциклопедист и писател-философ Димитър Димов. Защото тя изисква от неговия изследовател най-малкото равностойна по своята многостранност, дълбочина и философска подплата подготовка, страстно и търпеливо търсене на истината с ум, сърце и талант. В замяна на това пък този изследовател разполага, както виждаме, с неограничаваната помощ, която още приживе му е оказал самият автор с цяла редица теоретични постановки, изложени по различни поводи и останали до днес все още в силата. Димитър Димов е знаел много добре цената си. И това го е правело строго научно аргументиран и войнствуващ, когато се наложи да защити своите творби и художествени принципи, независимо от щедрата деликатност, бликаща от същото това самочувствие.

Разбира се, преди да се опитаме да разрешим частично или цялостно многочислените проблеми, заложили в творческото дело на Димитър Димов, трябва да ги открием, очертаем и систематизираме.

Изглежда, че въпросът за литературния вкус, литературните интереси и литературното четиво на Димитър Димов, както и за изпитаните от него литературни въздействия, ще остане неосветлен в ширина и дълбочина така, както би ни се искало. Но количеството на събраните материали по тази тема е вече значително и заслужава те да бъдат поднесени на нашата литературна наука.

Тези материали се групират така: споменени на съвременници; запазени тетрадки и листчета с чужди думи, преведени на български език, при прочит на дадена книга от писателя; споменати от самия него автори и книги или оценки за тях в художествените му и публицистични творби; съдържание на интересуващите ни в случая раздели от личната му библиотека.

Чувствителна и сложна личност, Димитър Димов ревниво пази от чуждо посегателство своя духовен свят. Страхува се също така, че преходната историческа епоха, в която съзрява като личност и творец, не е в състояние да му гарантира обективна оценка. Навикнал на усамотен

и високоинтелектуален живот, Димитър Димов трудно и рядко намира събеседници, пред които може да се отпусне и съобразно знанията на които открехва пролука към съкровищницата на своите литературни познания, влечения, пристрастия и оценки. Затова разговорите, които е водил на тема писатели и литературно творчество, са предимно случайни и бегли. Настроението му за откровения е рядкост. Лични оценки, нехармонизирани с установеното становище, си позволява едва в последните години на живота си. Пък и десетилетията са различни много конкретни и съществени неща от спомените на съвременниците му. Разбира се, авторите на тези спомени също са правили наблюдения съобразно собствената си подготовка. Другояче не би могло и да бъде. Но тези „субективни“ отломки от истината ни помагат да сглобим до известна степен нейната цялост.

Разположени във времето, възпроизведените разговори с Димитър Димов за писатели и художествени творби очертават следната картина².

По данни на най-близкия му приятел проф. Борис Койчев в прогимназията Димов четел много и обича да разговаря за прочетеното. А това са предимно произведения на Жул Верн и Майн Рид. Известно е, че обичал да се представя като Мишел Ардан — единият от космонавтите на Верн. А някои от съучениците му го зовели така и след като е станал известен писател. Под влияние на съученика си Георги Чирпанлиев в прогимназията и може би в началните класове на гимназията Димов търси и криминална литература, но това негово увлечение е кратко-трайно. Отношението на писателя към този род произведения е предал в своите спомени Николай Янков (Вж. „Димитър Талев, Светослав Минков, Димитър Димов в спомените на съвременниците си“. С., БП, 1973): „Към криминално-шпионските истории не хранил особена симпатия, но в разказите на разузнавачи, изградени върху документална основа, обичал да се зачита. Понякога, подчерта той, в тия разкази се крият такива характери, такива конфликти, такива съдби, че и най-смелото въображение бледнее.“ Това отношение прозира в единственото произведение, което Димов е създал на тази тема — разказа „Севастопол, 1913 г.“. То се потвърждава и от други свидетелства. На тая основа очевидно го е привлякла според спомените на проф. Георги Калев и книгата на Митка Гръбчева „В името на народа“: „Помня един, може би последен, разговор с Димитър Димов. Приказвахме дълго. Тогава сподели впечатление от книгата на М. Гръбчева. Каза ми, че я е прочел за една или за две нощи. Много му беше харесала. Дори разви мисли къде счита, че са достойнствата на тази книга.“ В личната библиотека на писателя са запазени три книги³ от една и съща поредица със спомени и документи за Първата световна война, които очевидно Димов е чел с интерес — в тях са останали подчертавания и листчета с думи. Според Г. Чирпанлиев в прогимназията Димов бил харесал романа „Три в една лодка...“ от популярния английски хуморист Джером К. Джером. Името на четвъртия в лодката, кучето Монморенси, той дал на учителя им по рисуване и ръчна работа г-н Ранков. Пак по това време бил пленен от романа „Доктор Джекил и мистър Хайд“ (от Р. Л. Стивънсън)⁴. Бил силно повлиян от научно-фантастичния роман „Синовете на могъществото“, печатан като „подлистник в един от ежедневниците. Харесвало му да го наричат с името на главния герой Матео Симия — гениално одарен, болезнено амбициозен, жаден за мощ, макар и душевно уродлив. Може би вече в гимназията Димов го запознал с „Гаргантюа и Пантагрюел“ (на Фр. Рабле).

Добромир Чилингиров си спомня, че в шести гимназиален клас Мишо дал на учителя им по физика Ив. Славов прякора Кевор по името на героя от фантастичния роман на Х. Уелс „Първите хора на Луната“. Запазен е ученическият бележник на Борис Койчев за учебната 1927/1928 г. В него, в последния гимназиален час наред с други рисунки Димитър Димов е скицирал с молив учителя Ив. Славов (Кевор) в гръб и полупрофил, загледал в луната. По-късно със същия този прякор влиза в романа „Ахилесова пета“ и учителят по физика на главния герой. А

² Всички цитирания по-нататък без допълнителни данни са направени по спомени, които се пазят в музея „Д. Димов“.

³ Joseph Crozier. *Mes missions secrètes. 1915—1918*. Paris, 1933 (инв. № 2645).
J. Bauermeister. *La guerre dans l'ombre*. Paris, 1933 (инв. № 2646).
Henri Binder. *Espionnage et contre-espionnage à Bruxelles pendant la guerre*. Paris, 1935 (инв. № 2650).

⁴ Поясненията в скоби са навсякъде мои.

когато се завърнал от първото си пътуване до Москва през 1957 г., Димов споделил с Б. Койчев съжалението, че изпуснал възможността да види в театъра „Капитан Немо“.

Ето примери, които сочат какво означава за Димитър Димов литературното четиво. То се запечатва в съзнанието, става неделима част от неговата душевност и бит. Това задълбочено и неповторимо общуване между автор и читател изживява бавно, но определено личността и творческата физиономия на този голям и своеобразен български писател.

В гимназията според Б. Койчев Димитър Димов чете редовно всички номера на „Мозайка от знаменити съвременни романи“. Той е склонен да смята обаче, че по-системен интерес към художествената литература приятелят му проявява едва в последния (осми) гимназиален клас, когато се насочва към френските романисти. Тях вече се опитва да чете в оригинал. На друг съученик от гимназията, д-р Хр. Тотоманов, който също забелязал слабостта на Мишо към романите, направил впечатление, че предпочита не най-популярните и най-утвърдените. Г. Чирпанлиев твърди, че пак Димитър Димов му е обърнал внимание върху модния през 30-те години, наред с Декобра, Питигрили. Бил във възторг от остроумието, оригиналността, интелекта и свежия хумор на този писател⁵. Съдновременно още през ученичеството Димов споделя пак с Чирпанлиев силното впечатление, което му е направил Балзак.

Преценката на Б. Койчев е, че като ученик Димов не е проучвал цялостно нито един от западноевропейските писатели и не е давал израз на някакво особено възхищение спрямо нито един от тях. Едва като студент той го е слушал да говори с възторг за отделни творби — „Градината на мъките“ от О. Мирбо, „Климат“ на А. Мора, „Мишелина и любовта“ (роман от четирима автори: П. Бурже, Ж. Д'Увил, А. Дюверноа и П. Беноа), които прочел на български език. Не му е известно през ученичеството и студентството му Стендал и Мериме да са били негови кумири. От английската литература е възхвалявал най-вече романа на Дж. Конрад „Тайфун“. Впечатлявал го е и Дж. Лондон, но мнозина от тяхното поколение са изпитали според него с много по-голяма сила въздействието на този автор. Руски писатели през посочения период е чел като всеки образован българин без никаква система и без подчертано въодушевление. Не помни да се е интересувал от Достоевски, Лермонтов, Тургенев. Повече му се вярва да е търсил Чехов. Направил му е обаче впечатление следното:

„Един път Мишо дойде у нас — си спомня Койчев. — Аз зубрех за изпит. Каза ми:

— Зашо учиш толкова много, а не четеш художествената литература?

Тогави ми посочи френски автори и нито един русин. Когато обаче на 1. IX. 1947 г. се роди първата му дъщеря Сибил, аз отидох да поздравя майка му. Там беше и Руси Генев (вторият баща на Д. Димов, б. м. — Е. И.), който направи сравнение между Мишо и Достоевски. Помня неговите думи:

— Като анатом сешира човешката душа — и направи едно движение, както се държи инструмент при такъв случай.“

За периода, когато Димитър Димов работи като ветеринарен лекар, разполагаме предимно със сведенията на д-р Никола Чобанов, с който бъдещият писател се среща в Кюстендил, и на проф. Методи Петричев, отнасящи се до съвместния им живот в Бургас⁶. И двамата са впечатлени от интереса на своя колега към художествената литература и от времето, което отделя за нея, от готовността му да разговаря с часове на литературни теми.

В Кюстендил Димов проявява влечение към испанската литература — чете Лопе де Вега. Говори за Метерлинк, Стриндберг, Зудерман, за западноевропейския модернизъм. Живее с образите на Достоевски (тук чете „Записки от мъртвия дом“). Поразен е от факта, че един писател може да бъде носител на най-висока нравственост и същевременно да се рови в най-тъмните кътчета на човешката душа. Удивляват го парадоксите на руската душевност, разкрити от М. Горки. Името на Тургенев свързва със своеобразието на руския пейзаж. Толстой му въздейства с динамиката в масовите стълкновения и в историческия ход на събитията. Към Чехов се насочва под влияние на Н. Чобанов. Д-р Чобанов го запознава и с известната дисертация на Чернишевски „Естетическите отношения на изкуството към действителността“. По-късно два-

⁵ Някои са склонни да виждат отражение на този автор върху „Жени с минало“.

⁶ И двамата продължават да поддържат връзки с Димитър Димов по-късно в София.

мата едновременно четат излизащите през 1939—1940 г. популярни брошури на Т. Павлов „Що е материя“, „Що е наука“, „Що е общество“, „Що е съзнание“, „Що е изкуство“. . . Н. Чобанов смята, че именно тогава Димитър Димов открива близостта между собствените си разбирания и марксистическото схващане за изкуството като своеобразно отражение на действителността и веднага „се хваща“ за тези постановки. В разговорите върху прочетеното от Чернишевски и Т. Павлов той открива в лицето на Димитър Димов един човек, издигнал се много над обикновените общокултурни интереси, навлязъл дълбоко в проблемите, респектиращ с отношението си към тях и със своите знания.

В Бургас на д-р Методи Петричев прави впечатление (вж. посочената книга със спомени), че Димов задълбочено изучава френските класици. Той си спомня как двамата обичали да мечтаят на морския бряг за пътешествия из далечни страни, как завиждали на вълшебнищата Ура-ния на К. Фламарийон, която лети в звездното пространство.

В началото на 1939 г. Димитър Димов става асистент във Ветеринарно-медицинския факултет на Софийския университет. Той е вече автор на романа „Поручик Бенц“, който излиза от печат в края на предходната 1938 г. Нели Доспевска, съпътничка на твореца след това събитие, може би знае най-много по разисквания проблем и е спирала вниманието си върху него в свои публикации. Искам да отбележа само един, съобщен ми от нея и, струва ми се, несобнародван интересен факт. „Наричах Димов — казва тя — „Сам-самичък“. Това прозвище, което много му подхождаше, дойде от книгата на Франсиз Стюарт „Белият заек“, която аз преведох и която Димов обичаше много. Там имаше един кон, който се казваше Сам-самичък.“

Ето и някои други свидетелствувания за годините, последвали романа „Поручик Бенц“. Според Людмила Ганева, която е 18 години по-млада, брат ѝ обичал Бромфийлд, Кро-ниш и на първо място може би Ст. Цвайг. От философите имал голяма слабост към Кант, Хегел, Фихте. От поетите го привличал Хайне.

Според спомените на Тодор Нейков за Димитър Димов в Испания (вж. посочената книга със спомени): „Стипендията му беше малка, но той купуваше много книги и страшно много четеше. Беше си купил пълните съчинения на Лопе де Вега, Калдерон, Тирсо де Молина, разбира се, „Дон Кихот“ на Сервантес, а от по-новите — най-важните произведения на Унамуно, Пío Бароха, Валие Инклан и др. Търсеше и произведенията на Лорка, които мъчно се намираха в Мадрид по това време.“

Според проф. Георги Маждраков (за времето след 1945 г.): „Димов беше много културен човек. Познаваше много добре световната литература. Проявяваше особен интерес към съвременните ѝ автори и по-специално към съвременната световна драматургия. Занимаваша го съвременните литературно-философски проблеми. Интерес имаше също и към руската литература. Можеше да дискутира по всички съвременни литературни проблеми. Говорили сме с него за Артър Милър, за Тенеси Уилямс, за Сартр, Енеску, Джеймс Джойс и неговия роман „Улис“ (старото име на Одисей), който през 30-те и 40-те години направи много силно впечатление. Смяташе се, че поставя начало на новата романистика. Един ден говорихме с него много подробно за Кафка.“

Според писателя Ангел Тодоров (за същия период): „От чуждестранните писатели проявяваше интерес към Колдуел, Фокнър, Хемингуей. Четеше и обичаше А. Мороя, В. Баум, П. Бък, Синклер Луис. Говореше много за Л. Бромфийлд, модерен автор по онова време, популярен и сред левите писатели. Този автор Димов изтъкваше много. „Романите му звънят“ — казваше той. Според мене сюжетът на „Тютюн“ е взет от неговия роман „Един съвременен герой“.

Според Борис Делчев (за 1946 г.; вж. „Срещи и разговори с Димитър Димов“ — сп. „Литературна мисъл“, кн. 4, 1971): на предположението му, че в „Осъдени души“ се долавят отгласи от „Четири конника на Апокалипсиса“, Д. Димов отговорил: „Да, твърде е възможно. Бласко Ибанес е мой автор.“

Според Любен Георгиев (вж. посочената книга със спомени) на въпроса: „Кои автори са Ви влияли?“, поставен му от млади писатели около 1953 г., той отговорил: „Влиял ми е Пол Бурже и някои други писатели от френската и испанската литература. От съвременната бих посочил „Тихият Дон“. Под влияние на Бурже и Цвайг бил създал разказите „Севастопол, 1913 г.“ и „Карнавал“.

Според Богомил Нонев (вж. същата книга): „Като се върна от Чили (1954 г. — б. а.), той донесе купени някъде по пътя скъпи издания на Стендал и Пр. Мериме — двама автори, които дълбоко уважаваше и обичаше. Той се прекланяше пред творчеството на Достоевски и Толстой.“

Според Лена Левчева (за периода 1955—1958 г.): „По повод на моя екзалтирана реплика, че най-великите са Достоевски, Шекспир и Сервантес, Димов първо се съгласи, а после възрази — не бива да се степенува така. В момент или дори период може да сме под знака на даден автор. Но с „той е най-големият, първият“ — не може! Когато споделих, че съм чела Достоевски в пубертета, каза, че според него този автор трябва да се чете между 20 и 25-годишна възраст, когато оптимистичният заряд у човека е най-голям. Възражих, че Достоевски може да се чете и когато сме най-отчаяни, че никой друг не ми е внушил повече вяра в човешкото у човека. Димов обясни, че много малко са хората, на които Достоевски действа именно така, макар да е най-светлият. И добави, че няма поне досега друг писател, който да е дълбал тъй дълбоко из лабиринтите на човешката душа.“

Толстой му импонираше изключително като психолог, но казваше усмихнато, че ако трябва да избира между него и Мериме, би предпочел, колкото и парадоксално да изглежда, Мериме. И не защото е по-големият, а понеже неговата, Димовата, нагласа е адаптирана повече за Мериме.

Любими автори му бяха още Мелвил, Уамуно, О. Мирбо, Мороя, Стендал, О. Уайлд, Б. Шоу, М. Митчел — нейната Скарлет беше за Димов един от най-завършените женски образи в световната художествена литература. За връх на руската литература освен Достоевски смяташе Чехов, а за връх на съветската — Шолохов. Да се срещне с Шолохов, беше неговото голямо желание при първото ни посещение в СССР, но, верен на преподавателския си дълг, реши да се завърне навреме в България и срещата му с Шолохов се е осъществила по-късно.

Спомням си, че навремето се намери някой, който изкара Димов едва ли не плагиат на отделни сцени и ситуации от Бромфийлд. Убедена съм, че влиянията в творчеството на Димов с неговата тъй изострена творческа индивидуалност, са незначителни, дифузни, несъзнателни и се дължат на съпричастие.“

Според Николай Дончев — за последните години от живота на писателя (вж. посочената книга): „Димов четеше испански и френски автори, между които много му допадаше със своя прелестен стил Андре Мороя (имаше намерение да го покани като гост на Съюза!).“

Във Флоренция като делегат на Четвъртия редовен конгрес на Европейската общност на писателите през 1962 г. той проявява според него „очевиден интерес към писателите от Латинска Америка, между които имаше и кубинци. Димов намери веднага общ език с тях по редица литературни проблеми, защото бе доста широко осведомен от печата и книгите. Помня с какво увлечение, с какъв прилив на мисълта, с какъв жив интерес той разпитваше, поставяше въпроси, цитираше имена и заглавия на книги. Понякога някой въпрос, макар и нелитературен, вземаше превес, защото Димов обладаваше широки интелектуални интереси, не му бяха чужди проблемите и на естествените, и на социалните науки, на философията и на общата история на човешката цивилизация. . . Рим погълна жадно вниманието на Димов. Любопитството му беше безпределно, подсилено може би от познанията, които имаше за древната и новата култура на Апенинския полуостров. По даден паметник, който привличаше погледа му, той можеше да изгради цял разказ, да оживи разговора със събеседника си с епизоди и факти, почерпани от стари и нови книги, да открие неща, които другият не е зърнал и не е открил. Дори в тези случайни, откъслечни разговори, внушени от натрошен бюст на древна богиня или от някоя прерязана от стихията на времето каменна или мраморна колона, разговори, разместени от страна на Димов със съдържателни мисли, се чувствуваше неговата творческа природа, поразяваше оня вътрешен поглед, който той имаше за нещата и който придаваше на последните осезаемост и дълбок смисъл. Римските „скави“ връщаха мисълта на Димов векове назад, опияняваше го величието на миналото, блясъкът на древната култура, зашемявала такива неповторими паметници, които будеха пиетет и трепет.“

С подобни впечатления от Димитър Димов се завръщат и спътниците му в Гърция през 1965 г.

Според Стефан Караков — за последните години от живота на Д. Димов (вж. посочената книга): Когато навлиза в драматургията, Димов започва „отново да чете и препрочита класиците. Изучаваше Яворов, Чехов, Горки, Толстой и О. Уайлд, съвременната съветска драматургия. Знаеше добре драмите на екзистенциалистите и абсурдистите.“ След успеха на „Жени с минало“ започва „да работи отново върху драматургията, да се запознава с класици и съвременни наши и световни автори. Искаше да бъде на равнището на своето време.“ Подготвяйки се за „Почивка в Арко Ирис“, Димов по негово свидетелстване чете с възторг книгата на Ибарури за Испания „Единственият път“, изучава подробно „Испански дневник“ от М. Колцов. Чете „Оптимистична трагедия“ от Вс. Вишневски. Знае цялата литература за сраженията край Мадрид, за битката на Ебро.

Драгомир Асенов си спомня, че когато през 1965 г. наша писателска делегация, начело с Димитър Димов, пътувала за Гърция, той се изказвал за Л. Бромфийлд и за С. Моам като за големи автори. Споменавал, че е чел и обичал Ж. Амаду. „Тогаво говореше за автора на „Доня Барбара“ (от Ромуло Гоглиегос) много ласкави неща“ — допълва Ник. Янков.

Според Лилиана Димова (за периода 1959—1966 г.): „Автор, който особено много ценеше, беше Проспер Мериме. Много често издаждаше двете малки томчета в кожена подвързия и с възхищение казваше: „Това е истинско бижу.“ Понякога му заявявах, че все пак творчеството на този автор е твърде малко по обем. „Няма нужда от повече. Това е достатъчно, за да му осигури безсмъртие“ — и ни привеждаше десетки примери с автори на големи романи или „тухли“, както обичаше да ги нарича той, които не стават за нищо друго освен за претопяване. Попитах го веднаж, ако трябва да назове по един автор и един роман от западната и съветската литература, кои ще бъдат те. „Острието на бръснача“ от С. Моам и „Тихият Дон“ от Шолохов“ — отговори ми той без колебание. Димитър Димов говореше с голямо възхищение за творчество на Мопасан и Стендал, за „Лисици в лозето“ от Фойхтвангер, „Светлина през август“ от Фокър, за Томас Ман, за „Прозрение“ на Алберто Моравия. Особено му хареса романът на Р. Галиегос „Доня Барбара“, а също така „Травнишка хроника“ и „Мостът на Дрина“ от Иво Андрич.

Когато през 1964 г. бяхме в СССР по случай 60-годишнината на М. Шолохов, посетихме Ясная поляна. Димитър Димов беше необикновено щастлив от това, че се докосна до върховете на старата и нова Русия.

През последните години Димитър Димов препрочиташе „Записки от мъртвия дом“ и „Бесове“ на Достоевски. С интерес четеше „Избранные философские сочинения“ на Белински и завиждаше на писателите, живели по същото време — могли са да бъдат спокойни, че творчеството им ще бъде правилно разбрано и оценено.

От драматурзите много се възхищаваше на Шекспир, Мольер, Ибсен. Особено много харесваше „Ревизор“ на Гогол, а за диалога на О. Уайлд казваше, че „звъти като удар от шпага“. Радваше се много, когато след постановката на „Жени с минало“ критиците сравняваха диалога му с този на Уайлд. Харесваше също така и пиесата на Б. Шоу „Пигмалион“. Дълго ни говори за „Сирано де Бержерак“ от Едмон Ростан и по случай предстоящата ѝ постановка в Народния театър я препрочете отново. Последната книга, която остана недочетена на бюрото му, бе „Животът на Жорж Санд“ от А. Мора на френски език⁷.

Какво показват запазените следи от прочит на чуждоезични книги? Това са предимно извадени в тетрадки, бележници или върху листчета със среден формат непознати думи, срещу които е отбелязано българското им значение. Очевидно листчетата са оставали в книгата до прочитането ѝ, после са били прибирани в пликоси и върху тях Димитър Димов е записвал назоваването на книгата, в някои случаи и името на автора — един факт с голяма съвременна стойност. За съжаление обаче десетки листчета са стигнали до нас без своите пликоси, а някои тетрадки са останали незаглавени. Нито една от тези находки не е датирана. Намереното в архива и

⁷ Тази книга е записана под инв. № 2693 в личната библиотека на Димитър Димов — A. Maugrois. *Lélia ou la vie de George Sand*. Paris, 1952.

на различни места в дома (и в мазето) на писателя е много трудно да се ориентира, макар и приблизително, във времето. Такива са повече от половината материали от този род. В замаяна на това пък допълнително откритите в Пловдив и в Испания преведени на български чужди думи се поместват категорично в точно определен отрязък от време. Така установяваме, че в Пловдив (ноември 1946 г. — януари 1951 г.) Димитър Димов е чел на *френски език* „Cruelle énigme“ („Жестока загадка“), „La châtelaine du Liban“ („Властителницата на Ливан“), „Exelle“, „La dame de l'ouest“ („Дамата от Запад“), „Erromango“ и „Le lac salé“ („Соленото езеро“) от Пьер Беноа, „La guerre dans l'ombre“ (от Бауермайстер), „Espionnage et contre-espionnage à Bruxelles pendant la guerre“ (от Хенри Биндер), „Climats“ и „Ariel“ (навярно „Ariel ou la vie de Shelley“ — „Ариел или животът на Шели“; и двете от А. Мороа), „Lewis et Irène“ (от Пол Моран), „Lena“⁸, на *английски език* — „The happy prince“ от Oscar Wilde (О. Уайлд).

В Испания (януари 1943 г. — февруари 1944 г.) той чете „Héroes universales de la literatura española“, „Historia de la literatura española“, „Historia de España“, „Geografía de España“, „Cuentos extraordinarios“ („Необыкновенни разкази“ от Уошингтън Ървин), „El caballero de la Virgen“ („Рицарят на Девата“ от Бласко Ибанес); „Andanzas y visiones españolas“ (прочутата книга на Уилям Уилямс „Испански странствувания и видения“), „El alma de España“ („Душата на Испания“ — поетична антология)⁹.

Неопределени във времето остават заглавия като „Otello“ (Шекспир), „English words“ (английски думи), „Le chemin des tourmentes“ („Пътят на тормоза“), „La chartreuse de Parme“ („Пармският манастир“ от Стендал), „Ines de la Sierros“, „Cyrano de Bergerac“ (от Едмон Ростан), „Colomba“ (от Пр. Мериме), „Les âmes de purgatoire“ („Душите от чистилището“, Мериме) — разкази, „Chronique du règne du Charles IX“ („Хроника на царуването на Шарл IX“), „Grande histoire de la littérature française“, „Théâtre Tschecov“, „Histoire de la philosophie européenne“¹⁰, „Женщина с моря“ (от Ибсен), М. Алшатов — „Всеобщая история искусств“, т. I, И. Д. Андреев — „Основы теории познания“, „Подвиг испанской республики“, Рудкевич — „Диалектический материализм“, И. Д. Андреев — „Диалектический материализм“, „Вселенная и атом“ (от Поликар).

Трудно би могло да се каже и кога са четени ония книги в личната библиотека на Димитър Димов, в които намираме листчета с преведени непознати думи:

Stendal. Romans et nouvelles. Texte établi et annoté par Henri Martineau. Paris, 1952 (inv. №№ 1559, 1560),

Artur Chuquet. Littérature allemande. Paris, 1926 (inv. № 1566),

Augustin Filon. Histoire de la littérature anglaise depuis ses origines jusqu'à nos jours. Paris, 1922 (inv. № 1571),

Joseph Crozier. Mes missions secrètes. 1915—1918. Paris, 1933 (inv. № 2645),

D. Jbarruri. El único camino. Cuba, 1962 (inv. № 1607).

Друг ценен източник за изследователя на тази тема са самите изявления на писателя. Те не са малобройни, но в повечето случаи се свеждат до отделни позовавания.

Прави впечатление, че текстовете на Димитър Димов (художествени произведения, публицистика, писма) изобилствуват с такива позовавания. Те като че ли компенсират недостига на

⁸ В личната му библиотека под инв. №№ 2682, 2690, 2646, 2650 се намират книгите:

Paul Morand. Lewis et Irène. Paris, 1924, подписана „Д-р Д. Димов“.

Pierre Benoit. Le lac salé. Roman. Paris. С подпис и подчертавания.

J. Bauermeister. La guerre dans l'ombre. Souvenirs d'un officier du service secret du Haut commandement allemand. Paris, 1933.

Henri Binder. Espionnage et contre-espionnage à Bruxelles pendant la guerre. Paris, 1935.

⁹ В личната библиотека на Димитър Димов под инв. №№ 2698, 2916 се намират книгите: Washington Irving. Cuentos de la Alhambra. Buenos Aires, 1943, подписана „Demetrio Dimoff. Madrid, 1944.“;

Б. Л. Ибанес. Мъртвите заповядват, 1930 г.

живи изповедници. Най-непосредствените признания откриваме в романите и разказите му. Пътеписите, тия своеобразни културни, историко-социологически и философско-психологически дневници, също са извиквали по съвсем естествен начин в съзнанието на твореца имена, свързани с описвания регион. Отношението си към отделни автори и произведения нашият писател е разкривал понякога и случайно, по даден повод. Ние все още познаваме сравнително малко общественика и публициста Димитър Димов, а в написаното от него има шедевори на мисълта, стила, дипломатията.

В първото печатано произведение на Димитър Димов, романа „Поручик Бенц“ (1938), най-съществено място с оглед на разглежданата тема заема безспорно мотото на Бодлер, което говори за въздействието на „прокълнатите“ поети върху младия писател и дава ключ за разбирането и обяснението на творбата. Вътре в нея освен споменаванията на популярните герои Дон Жуан и Кармен¹⁰, привлича вниманието изразът „полудественици“, който се среща и в разказа „Карнавал“ (1942). Според проф. Б. Койчев този израз „дошъл“ от романа на В. Маргерит „Полудественици“, много се харесал на Димов и влязал в речника му. В „Карнавал“ Ани чете Франси де Кроасе, „който по онова време заместваше Декобра“. Но може би най-интересни за нас в този разказ са онези две страници, в които се питира Фройд и чиято връзка с „Градина на мъките“ от О. Мирбо е по-лесно уловима, отколкото в романа „Поручик Бенц“. Отгласът на тази творба на Мирбо е налице и в новия роман, който Димитър Димов започва да пише очевидно непосредствено след отпечатването на „Поручик Бенц“ и който обикновено отбелязваме като „Роман без заглавие“¹². Това недовършено ранно произведение на писателя е твърде богато с указания за неговото философско и художествено четиво от този период. Тук присъства, културът към Бодлер и Верлен, слабостта към романите на Питигрили, увлечението по К. Дойл и неговата съперница А. Кристи. Цитират се „Lewis et Jren“ от Пол Моран, съобщават се „морските“ романи на Дж. Конрад „Typhoon“ и „The negro of „Narcissus“ („Негрът от „Нарис“) и още едно произведение с такава тематика — книгата „The Home Fleet in Great War“ („Нашата флота в световната война“). С първия от посочените романи на Конрад се срещаме още през 1931 г. в едно от писмата на Димитър Димов до Б. Койчев, в което му съобщава за заниманията си с английски език: „Поръчах си Typhoon (Тайфун) от Джозеф Конрад и ще се опитам да го прочета. Искам да асимилирам повече думи и чак тогава да почна да чета научни книги.“ В тези писма се споменава само още едно художествено четиво — „Брат ми Ив“ от Пиер Лоти (1931г.). Като правило те изобилствуват с коментари за научни съчинения.

„Ахилесова пета“ е последното художествено произведение, върху което Димитър Димов е работил. Времето на действието в написаните му начални страници обаче го свързва и с ранното му творчество. Тая връзка между минало и настояще е отразена в писателите и произведенията, с които боравят неговите герои. Бащата на главния герой пише студии за творчеството на Пруст и Жул Ромен, произнася „речи“ върху модерния френски роман или декламацията на „Сирано де Бержерак“. Самият той чете много томина „История на изкуството“, докато брат му се увлича от „Мадоната на спалните вагони“ (от М. Декобра). А ремеслът Колов предлага „Желязната пета“ от Дж. Лондон. Духът на времето като авторско съпреливяване е възпроизведен и посредством споменавания на спектаклите в Народния театър — „Медия“, „Хамлет“, „Тартюф“, и в киното — „От остров на остров“ с популярната Марлен Дитрих.

Вторият роман на Димитър Димов също не е лишен от асоциации с писатели и художествени творби. Но тук това вече става в една нова литературна област и на друго естетическо равнище. Художествената действителност в „Осъдени души“ хармонизира с пристрастието на Димов

¹⁰ В личната библиотека на Димитър Димов под инв. №№ 642 и 2408 се намират книгите: Edmond Rostand. Cyrano de Bergerac. Comédie héroïque en 5 actes en vers. Paris, 1902.

¹¹ Prosper Mérimée. Romans et nouvelles. Paris, 1951, с бележки на Димитър Димов.

¹² На Мериме и неговата Кармен Димитър Димов се спира още веднаж в самостоятелния пътепис „Сан Себастиан“, който е отпечатан във в. „Отечествен фронт“, бр. 491 от 7. IV. 1946 г. и който издателите на неговите събрани съчинения очевидно не са разграничили от първата част на пътеписа „Куха Испания“ със същото заглавие.

¹² Вж. Е. К. Иванова. Димитър Димов и градината на мъките от Октав Мирбо. — Литературна мисъл, 1983, кн. 3.

към испанската литература и култура, чието начало датира около 1930 г. Затова външният вид на неговите герои често се успоредява с персонажа от популярни произведения на испански художници, а поведението им нерядко се съпоставя с образи от испанската класика (Ередия — с Дон Кихот, Фани — с персонажа от драмите на Лопе де Вега). В „Осъдени души“ властвуват преклонението на българския писател пред най-великите представители на испанската художествена мисъл. Романът остава усещане, че в Испания той като че ли възприема физически типното присъствие. В „Дон Кихот“ и „Ласарильо де Тормес“ за него е скрито „истинското достойнство на този народ“. А след най-съвършената книга по израз на мис Смитър следват книгите на Унамуно. Върху страниците на този роман без съмнение са назовани и ония религиозни произведения (четивото на Фани), които са дали възможност на самия писател да се запознае с католицизма и йезуитизма. В него се срещаме и с една тема, която Димитър Димов доразвива в по-късните си работи. В началото на втората част „Фани и Лойола“ героинята преценява: „Са мата страна не беше нито варварска, нито романтична, нито тъй смешна, колкото я бяха описали Готие и Дюма в книгите си от миналия век и колкото искаха да бъде мнозина съвременни автори, които превъзвисяха набожността и традициите ѝ с не по-малко въодушевление от боя с бикове и съмнителния стил на страстното Cante flamenco“ (андалуски песни — б. м. Е. И.). . . А в част първа на пътеписа „Куха Испания“ (1946), озаглавена „Сан Себастиан“, писателят се възмущава: „Какво са видели знаменитостите на Европа в Испания? Уошингтън Ървин¹³ ни поднася тайните на харема в Алхамбра. Шатобриан ни разплаква с Абен Хамет и доня Бланка. Дюма забавлява отлично с испански анекдоти една дама от Париж, Теофил Готие рисува неповторимо иберийски пейзажи, за да постави в тях карикатури на хора. Мериме ще ни накара да си въобразим испанките като севилски циганки. Моклер, погълнат от съзерцания, се пази да не оскърби ни републиката, ни монархията. Никой не вижда народа, който работи за феодалите и събира петачета за папата, който вдига революции, събаря монарси, гони йезуитите. . . Народът — това е гъсталак от бурени около паметниците на миналото. Какво значи той пред филиграните на Алхамбра!“ Само четири години преди това, в 1942 г., той е публикувал пътеписа „Субтропични брегове“, където за пръв път е използван подобен похват: „Минаваме селищата. . . Доскот, споменат в романите на Роже Версел¹⁴, ония перверзни романи, наситени със садизъм и сладострастие, в които българските „комитаджии“ влачат за косите голи жени, а кавалерията ни носи бели престилки, за да не си цапа униформите, когато върши класета. Печален талант на гръцка и сръбска служба. Дори румъните не го обичат. Като изключим Юго, Ламартин и безобидния Ламуш, едва ли някой французин е казал добра дума за нас. За Лоти сме кръвожадни диваци, а Пол Моран, минавайки през България, е виждал само червени чушки, окачени пред стрехите. Може би честната интелигентност на французите ще съзρε някога истината.“ На о. Тасос българският турист вече е изцяло погълнат от атмосферата на древността, неповторимо възпроизведена от една свръхчувствителна и високоинтелигентна натура. Изпитват уещането, че и неговото литературно развитие, както това на европейския континент, е започнало от литературата и културата на древна Елада, която познава безупречно и която е станала неделима част от неговото личностно и творческо „аз“. Това вдъхновено сливане с епохата на древногръцката цивилизация ще се повтори още веднаж в неговия живот през 1965 г. Впечатленията му, озаглавени „При нашите гръцки приятели“, поразяват с духовната несободност и умението му да се пренася в древността, да видишва пълнокръвна нейния аромат, да се потапя изцяло в духовния ѝ климат, да се превъплъщава, да съпреживява. Великолепно проявена в първия му пътепис артистичност очевидно е първопричината, поради която заимствувала цели пасажи от „Субтропични брегове“ в „Тютюн“.

„Шо за народ са баските?“ — се пита Димитър Димов в „Януарска пролет“ (1946) и си отговаря: „Едно тъмно и страстно племе с неизвестен произход, което преди Унамуно и Пю Бароха е дало на света и Лойола. Най-вероятно е да са остатък от някогашните първоначални жители на полуострова — иберите, — чиято благородна красота познаваме от бюста на „Да-

¹³ Вж. посочената книга на този писател в библиотеката на Димитър Димов под инв. №2698.

¹⁴ Този автор е споменат в същия дух и в доклада „Хуманизмът в българската литература“

мата от Елче". . . Но има нещо тъжно и мъртво в тази яркост, в тази цветна симфония, в тоя баски пейзаж, нещо, от което разбирате изведнаж и песимизма на Пио Бароха, и меланхолията на Уаумуно, и мрачния фанатизъм на Лойола. "Тази мисъл намира своето продължение в „Кастилска зима“ (1945—1946), където четем: „Ако Баската област даде Лойола, от Кастилия излязла Сид, конквистадорите и безсмъртните защитници на червения Мадрид.“ А когато, пристигнал в Мадрид, Димитър Димов чува едва изговаряното „р“ на камериерката, веднага го свързва с името на един друг свой познайник — „Това е севилското наречие, което познавам от романите на Бл. Ибанес.“ В последната част на пътеписа „Куха Испания“ — „Разходка в Ретиро“ — още веднаж е споменат с респект големият испански комедиограф Лопе де Вега.

Испанската тема в творчеството на Димитър Димов, въведена с „Осъдени души“ и доизчерпвана в „испанските“ му пътеписи, отзвучава през 1946 г. с разказа „Задушна нощ в Севиля“, който изобилствува с имената на любими художници — Гойя, Веласкес, Мурильо, Ел Греко, към които са прибавени още Сулоага, Рибера, Сурбаран. От писателите са споменати Сервантес и Тирсо де Молина. В драмата „Почивка в Арко Ирис“, където тази тема след близо 20 години прозвучава отново с могъща сила, доминира вдъхновението на Лорка. Но тя пробужда и стари, незабравими въздействия. Тук Лопе де Вега и Дон Кихот са използвани находчиво за историко-социални и хуманно-етични сравнения.

Какво откриваме в творчеството на Димитър Димов през 50-те години? В статията си „Волни внуци ще живеят“ (1953) той показва добро познаване на биографията и творческото наследство на Петьофи, изпитва дълбоко въздействие от поезията на унгарския поет-революционер. Но мисълта му е скована от господстващите по онова време принципи на схематизма и догматизма. Любопитно в това отношение е изказването му на тридневното обсъждане на романа „Тютюн“ в СБП (1952), в което блестящо защитава своето произведение и естетическите си позиции, почерпани от научната мисъл на социалистическото общество. Но същевременно от принудително изострено до крайност чувство за самокритичност той се поддава на внушения, някои от които, както виждаме от по-късните му изявления, са твърде отдалечени от неговото художествено верую. „Има двама много известни английски писатели — познавате ги всички — говори той. — Това са Ръдиард Киплинг и Съмърсет Моам. Двамата са много добри художници, но лишени от човешка и гражданска честност писатели. Защо са лишени от тази честност? Защото премълчават умело под предлог на обективност и художественост класовите черти на героите си. И от това гледище в произведенията им няма всъщност никаква художественост, а само лъжи, които заблуждават и отвличат вниманието на читателя.“¹⁵ И няколко страници по-нататък: „Относно влиянието на западната литература. Някога аз изучавах доста усърдно испанската и особено френската литература. Тези литератури в своите упадъчни стадии наслоиха в мене известни елементи като излишен психологизъм, маниерност в стила и някои други недостатъци, върху пълното изкореняване на които ще продължавам да работя, като изучавам грижливо великите произведения на руския критически и социалистически реализъм.“

Не може да има съмнение, че за да изясни истината за себе си, за да постигне необходимото му и така типично за него умствено и душевно равновесие, Димитър Димов е изпълнил това свое намерение. Посоченото изказване е характерно и с факта, че в него за пръв път се споменават имената на „двама гениални съветски писатели“, на двама „велики художници“ — Горки и Шолохов.

В пътеписа „Юлска зима“ (1954) се появяват редица имена от писателските среди на Южна Америка. Едни от тези имена отразяват стари познания и имат връзка с „испанските“ страсти на Димов (Неруда, Амаду). Други разкриват панорамата на съвременната латиноамериканска литература. Но, верен на себе си, Димов търси „планетарния“ мащаб на тази литература. И когато прави оценка на поезията на П. Неруда, го нарежда до други „мощни поети като Маяковски, Н. Хикмет или Вапцаров, които принадлежат... на цялото човечество“.

¹⁵ Становището на Киплинг Димов поддържа и в статията „20 години социалистическа литература“ (1964). Мнението му за С. Моам не съпада с цитираните вече изказвания на Н. Янков и Л. Димова.

През 60-те години по силата на общественото положение, което заема, Димитър Димов излиза в печата с редица статии, интервюта, изказвания, доклади, които продължават да разкриват неговата литературна култура.

Докладът му „Хуманизмът в българската литература“, изнесен на Първата среща на българските писатели през април 1964 г., поради своето предназначение изобилствува с имена на писатели от съседните ни страни — Стратис Миривилис, Янис Рицос, Вук Караджич, Балче-ску, Хаджу, Негруци, Еминеску, Ашкерц, Грегориц, Й. Ст. Попович, Бр. Нушич, Н. Хикмет, вплетени така изкусно и неопровержимо с нашата история и литература, че и най-прецизната справка, поднесена му предварително, не е в състояние да заличи оригиналния почерк на писателя.

В писмото си до гръцката писателка г-жа Рали от 4. VII. 1965 г. Димов напомня приказката на Макс Нордау за вълшебния художник А в изказване на теоретична конференция на партийната организация на СБП през същата година, посветена на националното своеобразие на литературата, изповядва: „Обичам много книгите на Иво Андрич.“ Пак тук показва солидна представа за делото на П. Берон и мястото му както в българската, така и в общоевропейската научна и културна общност. Такава нагласа да мисли обобщено съзираме и в находчивото му и поднесено с финес слово при откриване на Първата среща на писателите от балканските страни („Запазването на мира и разширяването на културното сътрудничество — върховна необходимост“): „Всеки от четирите големи полуострова на нашия стар континент Европа е направил, така да се каже, по един принос в световната литература. Ако Скандинавският полуостров откри темата за любовната мъка, легендата за Тристан и Изолда, ако Иберийският полуостров създаде безсмъртния и висок до звездите образ на Дон Кихот, ако Апенинският полуостров въведе в литературата жизнерадостните герои на Ренесанса, то Балканският полуостров — в най-дълбока древност и преди още да се появят писатели в останалите три полуострова — роли първообразите на литературните жанрове на епоса и трагедията.“ В статията „Има такава партия“ (1961) срещахме пасажа: „Кампанела и Мор рисуваха картини из живота на бъдещото човечество. Но това бяха само горестни, построени върху фантазия мечти на благородни духове, потресени от варварството на своята съвременност.“ А в изказване, подготвено по въпроси на немски журналист през 1960 г. и озаглавено допълнително от редакторите на събраните съчинения на писателя от 1965—1966 г. „Сега няма нищо по-важно от запазването на мира“, Димитър Димов е записал: „... ведрите духове на немските просветители като Гьоте, Шилер и Лесинг, на музиканти като Бетховен, на философи като Маркс, Енгелс, Хегел и Фюрбах, на учени като Маер, Хекел и Айнщайн създават у нас истинския, неразрушимия от никакви политически събития престиж на немския народ. Аз съм професор по анатомия... С особено удоволствие използвам междучелюстната кост, за да поговоря пред студентите си за Гьоте като поет, като природопромишател, като велик и наситен с хуманизъм представител на немския дух. А доколкото съм писател, изпитвам истинско възхищение от равновесието между интелекта и чувствата, с които той възприема света, и от великолепната сила на неговите художествени средства.“

Конкретни обстоятелства (50 години от смъртта на Толстой, 60 години от рождението на Шолохов и др.) са предопределили в тази група изказвания централно място на руските и съветските писатели. През 60-те години Димитър Димов пише многозначителната статия „Толстой и нашата съвременност“, в която след „Пътят на писателя“ е направил може би своята най-дълбока и чиста изповед на творец и човек. Невъзможно е изключителното богатство на нейното съдържание да се предаде с няколко изречения. Тук Димов е показал цялостен поглед върху творчеството на този „корифей“ на „великите художници-реалисти от миналото“, акцентирал е непреходните моменти в него, посочил е художествената традиция на Толстой като задължителен образец за всеки прогресивен писател. Познаваме още две статии, отпечатани на руски език¹⁶, в които Димитър Димов е дал непосредствен израз на отношението си към руската и преди всичко към съветската литература и конкретни нейни представители, проявявайки задълбочено познаване на материята. За него Горки, Маяковски и Шолохов утвърждават най-действено идеалите на Ок-

¹⁶ „Искусство жизнеутверждения“ — Иностранная литература, 1955, кн. 5, и „Гуманистический пафос“ — „Вопросы литературы“, 1962, кн. 2.

томврийската революция. А „Разгром“, „Тихият Дон“ и „Ходене по мъките“ са шедеври от издателния период на тази литература. „Многие из советских писателей — пише Димитър Димов — пользуются мировой известностью, и достоинства их произведений не позволяют поставить одного или несколько из них выше остальных. Но когда заходит реч об образце интеллектуального и эмоционального обобщения и о художественном мастерстве, я прежде всего назову рассказ „Судьба человека“ М. Шолохова. Для меня этот рассказ останется жемчужиной в истории мировой литературы. В нем величественной простотой звучит правда о жизненной энергии, разуме и достоинствах не только советского человека, но и человека вообще. Этим маленьким, но ослепительно ярким шедевром Шолохов показывает неразрывную связь между судьбой коллектива и судьбой индивида, раскрывает взаимодействие между разумом и сердцем, сплавляет воедино метод и художественную силу произведения.“

И двете статии заслужава да влязат в събраните съчинения на Димитър Димов (за съжаление не разполагаме с техния оригинал). От една страна, те са най-тясно свързани с литературно-теоретическото наследство на писателя. В тях, както и в статиите, посветени на Толстой, Димитър Димов отстоява собствените си естетически позиции, в творчеството на своите руски събратя намира опора за собственото си писателско кредо в трудната борба, която води почти цял живот за защита на своето писателско дело. Защото се е убедил, както пише в приветственото си слово „Нашият Шолохов“ (1965), че най-голямото щастие за един истински писател е да доживее и види „не славата си, а действителната сила на своите произведения“. От друга страна, тези статии заемат важно място сред оскъдните безспорни документи за мястото на руската и съветската литература в неговата творческа биография. От трета — разкриват го като читател. Димитър Димов е притежавал едно голямо умение — да чете проникновено, да търси дълбокия философско-исторически смисъл на нещата; да улавя творческата специфика на авторите; да прилага към тях строго индивидуален подход при равностойното участие на интелект и емоция и постоянното съпътствие на критичното начало; да прониква там, където не достигат често пъти дори професионалистите. Затова ни е по-лесно да му приписваме като слабост увлеченията по някои писатели, вместо да се опитаме да разберем с какво са му били нужни и полезни те, да разгадаем своеобразната смесица от безпошаден реализъм с модерни наеви и подчертани предпочитания във феномена Димитър Димов. Нещо повече — читателят у него на места прераства в литературен историк и критик от най-висока класа. Ето защо написаното от него е проникнато със самочувствието и достойнството на знаещ и можещ човек, органично съчетано с мъдра скромност и непосредственост.

Как е отразена тази картина в личната библиотека на писателя, която съдържа 3051 бройки? Знае се, че след десетата година от живота си само в София Димитър Димов е сменил 19 квартири. Като ветеринарен лекар е работил в Кюстендил, във с. Ваксево, Кюстендилско, в с. Кнежа, Оряховско, в гр. Бургас. В Кюстендил е живял с родителите си и като ученик през 1924—1925 г. По време на евакуацията, след завръщането си от Испания, прекарва известно време в Дупница, после е мобилизиран като ветеринарен лекар в Беломорието. От 1946 до 1951 г. е на работа в Пловдив, където живее последователно на три места. Известно е също, че от Пловдив не е успял да пренесе всичките си книги, а в българската легация в Мадрид е оставил на съхранение един сандък с книги (някои пловдивски и мадридски екземпляри са вече предадени в музея „Димитър Димов“). Като се има предвид всичко това, става ясно, че тези 3000 екземпляра далеч не обемат цялото книжно богатство на българския писател. Най-ценното за него обаче безспорно е сред тях — особено що се касае до книгите на латиница. Техният брой е над 400. Най-многобройни са тези на френски език, следвани от испанските. На немски Димов си е доставял предимно медицинска литература по своята специалност и някои философски произведения. Срещат се книги и на английски език.

По години на отпечатването собствените чуждестранни книги на Димитър Димов се класират общо така. Най-старите издания са от 1847, 1848 и 1850 г. През периода 1851—1895 г. празниците са най-големи и сравнително малки за времето от 1895—1920 г. В границите на 1920—

1940 г. фигурират ежегодно по няколко чужди издания. През 1940—1950 г. общият им поток намалява (но рядко се среща някоя пропусната година). Засилва се отново през 50-те и 60-те години. Тук изобилствуват московски издания на руски и съветски автори предимно на френски език (Казакевич, Кожевников, Ленин, Макаренко, Еренбург, Горки, Пришвин, Б. Полевой и др.).

Две трети от общото количество на този раздел представлява научна литература от почти всички клонове на знанието и често от най-малките техни разклонения. Приоритет имат философията, естествознанието, медицината. Следва ги историята, историята на литературата¹⁷ и на културата, теорията на естетиката и на литературата. Търсени са крупни, обобщаващи произведения, в които излизат на преден план проблемите на дадена наука. В областта на философията, историята, литературата и изкуството от отделните творби и творци вниманието се насочва към общонационалното, към географски определеното, за да обхване в заключение нещата в световен аспект. Срещат се обаче и тясно специализирани съчинения¹⁸. Проявено е влечение към есеистиката¹⁹. Очевидно е по-специално насоченото внимание към Испания²⁰ и страните от Южна Америка. Отразен е един ранен интерес към същността на религията²¹. Този раздел от библиотеката на писателя-учен потвърждава сведенията за неговото голямо любопитство към биографиите на известни личности²². В книжния поток откриваме имената на следните западноевропейски и американски писатели: Р. Едмонд, А. Мора, Стендал, Роже Верже, Ж. Верн, Молиер, Монтескьо, П. Моран, А. Прево, Реалито, Ламартин, А. Манзони, Пр. Мериме, К. Моклен, Балзак, Бомарше, П. Неруда, Боало, П. Бурже, Сервантес, М. Декобра, В. Юго, У. Ървинг, Ж. П. Бониол, Бернанден де Сен Пиер и др. Тук е и Омир. Прави впечатление, че към някои автори и произведения писателят се е връщал, като е вървял от превода към оригинала. Редица издания, често многотомни, разкриват стремеж към цялостен поглед върху творчеството на именити автори²³. Специално внимание заслужава една група от книги (предимно на кирилица), начело на които стои „El único camino“ от Д. Ибарури²⁴, които безспорно са свързани с подготовката за „Почивка в Арко Ирис“. Във всяка от тях откриваме бележки на автора.

В доста от книгите с латиница се намират подчертавания и бележки, подпис на писателя без или със датировка, понякога свързан и с името на даден град. Всичко това, разбира се, предполага едно детайлно разпознавателно проучване, което ще допълни отговора и на въпроса, как и кога Димитър Димов се е снабдявал с тези книги.

Безспорно разделят „Латиница“ би трябвало да се разглежда на фона на цялата лична библиотека на Димитър Димов. Една от най-характерните особености за останалата част на тази библиотека е, че около две трети от книгите с кирилица са на руски език. И ако хвърлим най-бегъл поглед само върху онези от тях, върху които писателят е оставил някакви бележки, ще открием същите тематични закономерности — широк диапазон на философските науки и на

¹⁷ Например Henri Hauvette. *Littérature italienne*. Paris, 1932; Arthur Chuquet. *Littérature allemande*. Paris, 1926; F. Ferris. *Histoire sommaire de la littérature française au XIX^es*. Paris; Augustin Eilon. *Histoire de la littérature anglaise, depuis ses origines jusqu'à nos jours*. Paris, 1922.

¹⁸ Georges Grante. *La composition et le style*. Paris, 1925.

¹⁹ Gabriel Seailles. *Essai sur le génie dans l'art*. Paris, 1902.

²⁰ P. Riera-Vidal. *Un día en Toledo (Quia artistica illustr.)*. S. I., S. I. 1930; Avila de los Caballeros. *Descripción artistica* — hist. S. I. El magisterio, 1935.

²¹ Johan Hiort. *La crise de la vérité*. Paris, 1934; Max Scheler. *De lo eterno en el hombre. La esencia y los atributos de dios*. Madrid, 1940; Max Scheler. *Muerte y supervivencia. „Ordo amoris“*. Madrid, 1934...

²² Les vies des hommes illustres par Plutarque. Paris, 1850, в четири тома. (Шест тома на библиотека „Безсмъртни мисли“ и други издания на кирилица допълват тази картина.)

²³ W. Shakespeare. *Obras completas. Estudio preliminar*. Madrid, 1951; Stendhal. *Romans et nouvelles*. Paris, 1952; Moliere. *Oeuvres*. Paris, 1930; Lamartin. *Oeuvres choisies*, 1930; Moliere. *Obras completas*. Madrid, 1951; Lamartin. *Oeuvres choisies*. Paris, 1930; Merimee. *Romans et nouvelles*. Paris, 1951; Merimee. *Nouvelles*. Sofia, 1963; Balzac. *Oeuvres complètes*. Paris, 1874; Hugo. Paris, 1878, 1879, и др.

²⁴ Ив. Майский. Испания. 1808—1917. Исторический очерк. М., 1957.

Из истории освободительной борьбы испанского народа. М., 1959.

Подвиг испанской республики, и др.

естествознанието; история и теория на литературата и изкуството; икономика, идеология, политика, революционно движение. Всичко, което се докосва до човека — от неговия „мъничък“ вътрешен свят, през физиологическата му същност, до необятните простори на всемира и закономерностите, които го управляват. Към обемистите трудове по литературна история тук се присъединяват история на испанската литература, на руската и на съветската литература, на индийската литература, история на световния литературен процес. Сред книгите с кирилица се открояват събраните съчинения на Гогол, Толстой, Достоевски (с листчета преведени думи), Тургенев, Пушкин, Лермонтов, Шевченко, Мериме, Волтер, Ибсен (с листчета преведени думи), Лопе де Вега, Л. Фойхтвангер, Петьофи и др.

Цяла монография би могло и би трябвало да се напише върху домашната библиотека на Димитър Димов. Такава разработка заслужава запазеното книжно богатство, натрупано и от други големи наши писатели. Убеден съм, че изследвания от този род ще се оказат изключително плодотворни, ще извисят ръста както на отделните творци, така също и на отечествената ни литература и култура като цяло, ще разкрият непознати и трудностостни подстъпи към единството личност-време-творчество. Към изпълнението на такива задачи би трябвало да се тръгне от библиографски справочници на частните библиотечни хранилища, които се намират в нашите архивни фондове. За някои от тях ние вече разполагаме и с архивнобиблиографска обработка.

Фактите, които ни поднася настоящото непретенциозно изследване, се оказват твърде показателни сами по себе си. Бегло нахвърляните, често случайни податки, които взаимно се допълват и потвърждават, създават една най-обща, но явна представа за творческата природа на Димитър Димов, за процесите и етапите на неговото формиране и осъществяване. Очевидно е, че по-голямата част от времето си писателят е отделял за научни занимания. Най-щателно е следил също така теоретическите и философски проблеми на литературата и изкуството. В четивото му откриваме например теми, като психологическата биография, моралът в драмата, психология на художника, мемоари и въображение, морал, изкуство и религия, история на естетичното, философия на изкуството, изкуство и реалност, музика и психофизиология. . . И въпреки това количеството на погълнатата от него художествена литература е огромно и разнообразно.²⁵ Защото едно от изискванията му към писателя-социалистически реалист е „основно познаване на хилядолетния художествен опит на изкуството“ (вж. Доклад на годишно-отчетното събрание на СБП през 1966 г.). Разпознаването става по-ясно, че Димитър Димов имал предпочитания към третостепенни европейски автори очевидно не отговаря на истината. Той подбира предимно големи писатели, насочва се към сърцевината в творческото развитие на автора, търси най-известните му произведения. Чете неопценявани, оспорвани, но признати по-късно творци. Интригуват го писатели-учени и лекари, писатели-пътешественици, фантасти, описатели на екзотични светове, писатели-философи и моралисти, писатели-стилисти, творци-новатори. Познава почти еднакво добре европейската и американската литература. Интересите му се простират от най-отдалечените векове до съвременността. Занимава го суровият реализъм на социалната проблематика. Допада му историческата тема. Привличат го революционните борби и епохи със своя патриотизъм, хуманизъм, напредничащи идеи. Вълнува го душевното благородство, силата и нравствена красота, вярата в доброто и в човешките възможности. Импонира му героико-романтичната приповдигнатост, емоционалната извисеност и топлината. В центъра на вниманието му е големият проблем личност—общество, кръстопътът на биологичните и обществените сили. Акцентът е поставен върху духовния свят на човека в една изключително широка гама от проблеми. Харесва му тънкия психологизъм, трагическата ситуация, комическото, сатирично и саркастично отношение, майсторски направеното природно описание, изящният стил. Взаимозависимостта неизчерпаеми духовни интереси — дълбочина на познанието определя както мащабността на възприетото от него, така и стремежа към осмисляне на връзката между литература и наука.

²⁵ Контактите на Димитър Димов с българската художествена литература и отношение то му към нея представляват самостоятелна тема, чиего изясняване по право принадлежи преди всичко на българските писатели, критици и културни дейци, които са го познавали.

Систематизираните данни очертават крупната фигура на Димитър Димов, която все още не сме обхванали в цялата ѝ величина. А тя е от изключителните явления не само за своята епоха, но и в цялата ни национална култура. При това явление самотитно българско — с корени дълбоко в простонародните родолюбиви и ученолюбиви традиции, със своите вътрешни пориви към самообразование и упорит труд, с високите си човешки добродетели, с непрестанно бликащия кристален извор на един чист и неизчерпаем хуманизъм, с вродения демократизъм, с взора, отправен напред към обществения прогрес и най-после — с горчивия жребий на недооценяването. . . Но същевременно националната традиция се оказва тясна за това явление. То разчупва нейните рамки и с неутолимия фаустовски стремеж на твореца да постигне и обхване тайните на битието излиза на общоевропейската и на световната арена.

ТРИ ЕСЕТА

ИВ БОНФОА

Ив Бонфоа е известен френски поет и теоретик на изкуството, роден през 1923 г. в Тур. Завършил е математика и философия. Първите му стихотворения се появяват в литературния печат през 1946 г. и веднага правят впечатление с дълбочината на преживяното чувство, с насоките на поетическата медитация. Основната му книга „Движение и неподвижност на Дув“ загатва за изворите на неговото вдъхновение: Хераклит и митът за вечното възвръщане на нещата, тайната на съществуването и благословеността на красотата. Поет с висока култура и почти класическа форма на изказа си, Бонфоа се занимава с проблемите на съвременната поезика, пише също върху готиката и барока. Издал е книгите: „Представяне на образа“, „Договор на пианиста“, „Вчера царуваше пустиня“, „Анти-Платон“, „Надписан камък“ и др. Настоящите есета са взети от сборниците „Невероятното“ и „Разговори за поезията“.

Николай Кънчев

ЦВЕТА НА ЗЛОТО

Ив Бонфоа

I.

Ето настолната книга на нашата поезия: *Цветя на злото*. Никога истината на словото, висша форма на истина, не е показвала по-добре своето лице. Аз го виждам като светлина. Всички бели, черни и сиви цветове на Хамлет според Дьолакроа с някакво откъдно невъзможно червено. Истината на словото е отвъд всяка формула. Тя е животът на духа, неописван, а в действие. Първородна, произлязла от душата, различна по смисъл от думите и по-силна от думите.

Нищо друго като истината на словото не забранява да се говори за Бодлер. Какво би могло да се каже всъщност, което да не е разочарование, заблуждение или измама? Дори най-пропищателната критика се отказва от своето намерение и признава абсолютността на поетическия факт. Дори най-добре въоръжената недобронамереност се излъгва и оказва в смешно положение. Колкото до Бодлер, той е страдал и трябва да бъде оставен в покой. Неговото желание беше универсално — с правото да се отстрани като музика и да излезне във висините.

Но понякога се случва духът наистина да се изпълти — като човек, единствената негова цел е истината и може да понесе отчайващи насилия. Тогава той е отделен чрез неразбирането от своето време, от тривиалните случки и посредствените цели. Сведен е до най-чудесното, най-непонятното на своето същество, изваяно във формата на душа. Принуден е да бъде съществено от бъдещата полза за всеки.

Такава беше съдбата на Бодлер. По-нататък той стана всеобщо притежание. И спечели чрез неповторимия си живот да бъде разпитван непрестанно.

Аз се питам защо истината на словото се появи в *Цветя на злото*.

Ако е възможно да се определи другояче съвършената странност и крайната природа на една негативна теология, бих нарекл това произведение *съгласие*. Един друг глас, отдалечен в неговия глас, се съгласува с това, което то говори. И станал още по-чист, е щастлив сред думите. Това, което е, и това, което би трябвало да бъде, престават изведнъж да са противоположни светове. Възниква опрощаване сред вечна треска.

Защо подобно успокояване се получава толкова често в *Цветя на злото*, така да се каже, над силния и смушаващ стремеж, при който толкова противоположности се изчерпват от напразни преследвания — и там, където никой не е в покой? Аз отклонявам преди всичко твърдението, че това се дължи на някакво религиозно влечение. Никаква вяра не е показвана или изпитвана от Бодлер. Никаква ерес не се възбужда в *Отричането на свети Петър* или *Литаниите на Сатаната*.

Като че ли нищо повече от Бодлер — неговият език, неговите признати амбиции — не изглежда да е произвело истината, която той произнася. В същността на своята форма *Цветя на злото* принадлежат на речта. Изпъкнали описания, логични мисли, точно изказани чувства в едно концептуално свързване, по възможност най-малко загрижено какво движи думите. Такъв е Бодлер в изкуството, кой ще го различи от Юго? Един и същ е инструментът в двата случая, колкото и съзнанието, вложено в произведението заедно с преследваните цели да са без обща мярка.

Такава е енигмата на Бодлер. Речта, това словесно място, от което Маларме поиска да избяга, това твърде посещавано място от нашата поетическа традиция, си остава негово. Защото то крие най-опасните примки и не предлага на истината никаква сигурност. Смятам го дори за неморално. В същност то крие една игра. Още в началото след внимателното мълчание дава възможност на чувството да възникне. Но след като стане стихотворение, му дава също възможност да се изразходи без загуба за този, който е говорил.

И ако той може да бъде искрен, тогава кой друг не би бил? Обаче истината, преди да бъде покой, е дълго насилие. И незагиващата реч е преди всичко реторика, така да се каже, измама, недостатък, в който с твърде голямо право е упреквана поезията.

III

Заблудението от речта прикрива преувеличението. То е свързано с понятието, което търси същността на нещата, сякаш те са устойчиви и сигурни, пречистени от небитието. Преувеличението е пропукване на същността, забравяне на себе си и на всичко, радост, както и страдание от небитието.

Понятието крие смъртта. И речта е измамна, защото премахва от света едно нещо: смъртта, и така отменя всичко. Няма нищо, освен смъртта. И нищо не е истинско, ако не е доказано от смъртта.

Ако няма поезия без реч — самият Маларме го признава, — как тогава ще бъде спасена истината, величието освен чрез призоваване на смъртта? Чрез упоритото изискване да бъде назована смъртта или още повече, да проговори самата тя? Но за това трябва преди всичко да се откажем от радостите и от всепризнатите страдания. След което този, който говори, се откъсва от смъртта.

Бодлер извърши този невероятен случай.

Той назова смъртта. И какво беше тази смърт? Една грижа на духа? Риск на тялото — но ограничен? Често — след Бодлер — поезията е опасна. Физическата смърт винаги започва в човека. Остава само да го знаем.

Но понякога поезията се разтоварва от своята наука и от своето задължение и все още е възможно едно обикновено духовно изследване. Твърде много леност има в словото. Твърде много невежество охолство го оскверни. Духът не запазва достатъчно своето благородство и всичко тече така, че е необходимо да се възвърне чистата физическа кръв.

Има моменти, когато поезията изисква смело действие. Такъв беше случаят с пустинята на 1840 г., когато след като Порт-Роял беше затворен, след като Федра беше издъхнала, не оставаше нищо друго освен лъжата, освен гласовете в изгнание, полуотгнени, полуотслабнали, на Шатобриан и Вини.

Бодлер можа да го разбере. Смъртта, която той си създаде, беше истинска.

IV

Жан-Пол Сартр показа, че Бодлер твърде рано в живота си е направил своя неопроверган никога избор. Но той се презираше за обекта и причината на този избор.

Бодлер избра фаталния път, път, който води към смъртта. Цяла поредица от решаващи събития, едно от друго по-задължителни, бързаха към смъртта. По този отдалечаващ се път болестта и дълговете, твърде остри морални противоречия, процесът и т. н. са причината за разпадането. Отначало то говори — и после с Бодлер пише — поетическото слово, повелително и уморяващо. То искаше и то спечели.

Бодлер избра смъртта, за да израсне в него като съзнание и да може да се опознае чрез смъртта. Сурово решение, самопожертвувателно. И случайно спрямо самата поезия. Освен това той ще отмине непризнат, толкова дълбока е неговата отлика и без приятели, на които да се довери пред опасността на демоничното мълчание. Бодлер вижда как загива неговият разум, заради който толкова е рискувал. Че това е било възможно, толкова затруднения в работата и крайната немота го доказваха. И че е било осъзнавано, за това говори *Разрухата*. Нещо по-лошо. Върховна опасност е, че тази поезия може да просъществува накрая чрез постигнатата смърт и да звучи точно, без да изпитва нищо по-силно от произнасянето на думи за бедността и траура.

Но ние знаем, че истината не беше отказана на Шарл Бодлер.

V

Задействувалата смърт даде основание на *истинската реч*.

Поетическа, тя промени ролята на Бодлер — той престана да бъде комедиант на чувството, чрез внушението на един глас, който иска гибел, описва и утежнява смъртоносната посока — променя дори самата природа. Тази реч, изпълнена със смърт, се лишава от малките хитрости, които той все пак използваше. От живописното, от украшението. От прочувствените повторения. От романтичната жажда да се каже всичко и се призове всичко на света, всичко да се улови — за да не кажеш нищо, защото за същественото си мълчал. Бодлер измести този театър на света, където Юго събираше сенките на Наполеон или Каню, с друг театър, този на очевидността и на човешкото тяло.

Тялото, мястото, лицето. Израснали до звездни размери, и същевременно простосмъртни, те са новият хоризонт в *Цветя на злото*, и спасението на речта.

Тялото играе ролята на небитието и речта го формулира. Това е чистото и взаимно действие в *Прекрасният кораб* и *Скъпоценностите*. Смъртта в своето избрано място и с очакваната дума образуват дълбокия глас, способен на поезия.

Никакви Оливия или Делия в *Цветя на злото*. Никакъв мит, който да увеличи разстоянието между словото и чувствителния свят. Истината на словото произлиза направо от тяхната среща, за първи път в нашата съзнателна писменост, гола, с наранено тяло и безсмъртен език.

VI

Би могло — ако чувствителната страна на едно произведение не беше толкова обширна — да се опише надълго новият свят, възникнал след думите на Бодлер върху смъртта. Какви предмети, оцветени както при Шарден или Мане от най-обикновената истина. Какви отношения между отсъстващото слънце и нощта. Какво разкриване на сърца при проникването в мъглата.

Трябва да се прочетат преди всичко *На една преминаваща* и *Балконът*. Бодлер е създал най-вече това, което назовах в началото: една светлина. Тя е неопишуема. Но позволява да се чувствуваш по-добре в един винаги назоваем свят.

Но ако отдадем твърде много на тази светлина, означава да опростим *Цветя на злото*. Освен чистотата на смъртта, в тази книга има глуха болка, друг глас, пуст и отчаян.

Разбира се, сатанизмът на Бодлер е само декор. Пиер Жан Жув с право го заяви. В едно общество, което презира вечното, Бодлер обичаше злото като скок към абсолютното. Друго е нещото все пак, което това предизвикателство можа да допринесе за неговия Сатанизъм. Един гняв и неприязин към твърде силната религия, които израстват в неговото творчество чак дотам, че променят смисъла. От един наложен Бог без истинска вяра Бодлер беше понесъл преди всичко неговите морални изисквания. А те се противопоставяха, поне в началото, на успеха на неговия експеримент.

Бодлер е страдал твърде много, за да не бъде разбунтуван, въпреки че той не го е вярвал.

Той видя противоречия, оспорващи възприетите стойности и стойностите на простосмъртния живот. Доброто на смъртта се сблъска с католическото добро. И в чистата радост се пречупи желязното копие на доброто според Бодлер. Радостта стана наслаждение. Зашто само под империята на мисълта нашият свят е виновен. И нищо чисто не съществува сред греха и наказанието. Самата смърт, в тази светлина, може да бъде добра или лоша. Смъртта е изгубила своята чистота. Изгубила е и своето същество, понеже е само праг, отвъд който се разкрива наказанието, единствената истинска смърт. Бодлер не последва докрай християнския мит. Но често върху въздигнатия театър на тялото не се забелязва повече физическата смърт. Тя взема мрачните цветове на наказанието над света, изчезва в спектакъла на немошта, на остаряването и бедността, отрича се така от трагедията, като я превръща в драма; съдбата става страдание, а въздушването от нашата същност става унижение през дългата мъка на времето.

Постепенно денят изчезва от поезията на Бодлер. Това е другата страна на неговото произведение — където изразеното нещастие се налага над красотата. Самата тя е осмяна или обрисувана жестоко в разпаднали се форми. Бодлер е много далече тогава от началната си мош. Под прашно и метално небе (това на *Беатриче*) той се вълнува, сломен. Очаква сила от смъртта. И получава един осквернен свят. Вече гордо се страхува да не се окаже само празна дума: *просията*, казва той, на *комедианта*.

Поетическо по същността си разочарование. Може би поради това е замлъкнал Рембо. И може би, от друга страна, някаква пречка от света донася в поезията необходимото разрушение. Може би поезията да е безизходна надежда.

Но най-постоянната особеност на *Цветя на злото* и на Бодлер остава въпреки всичко енергията.

В крайността на своето побъркване Бодлер се овладява пред странните картини на една тъмна и смесена истина, според която смъртта, произлязла от греха, ще се възроди чиста: двойствени образи — давам за пример *Мъченицата* — на парадоксална мисъл. Дионисиевското начало се е смесило напълно с един вид ясенизъм. Но също така в отчаянието се преобразява още смътната мисъл за спасението. Бодлер предчувства, че истината е близо. Той *изгаря*, ако мога така да се изразя, той е най-големият поет, див, точен. . . И все пак не може да разкъса тъжната завеса. Неговият величествен предмет, достоен за върховни пламъци, остава покрит с кал.

И той произнася тежък сарказъм. Знак, че още обичаш този празен свят. Че искаш да се спасиш, както Вийон или Менар, от истината за любовта.

VIII

Възможно е Шарл Бодлер да е видял, че се проваля неговото огромно духовно усилие. Поривът да се погуби и погубването са двойно страдание, второто символизирано от руината на неговия разум една година преди истинската му смърт.

И все пак тези *Цветя на злото*, тези „болни цветя“, са почти свещена книга. Нашето желание за превъзходност е намерило своята неспокойна почивка.

Бодлер възкресн голямата идея за самопожертвувателност, вписана в поезията.

Той измисли, когато за мнозина Бог престана да съществува, че смъртта може да даде резултат, че единствено тя ще възвърне изгубеното единство на съществото. И наистина през творчеството на Маларме или на Пруст, на Арто и на Жув — наследници на духа в *Цветя на злото* — прозира доста ясно тази служителка на душите: в един свят, най-сетне свободен и чист.

Тя ще постигне съдбата на словото. След своето дълго блуждаене ще отвори докрай жилището на поезията за освободеното чувство.

ПОЛ ВАЛЕРИ

I

Имаше някаква сила у Валери, но тя се изгуби. Някаква воля и енергия, открай време подготвени за най-изисканите творения на езика, но не му трябваше тази френска поезия, която той определи като рационална и която е неясна, загрижена за смътното, като се съгласува толкова малко, по същество, по дълбочина, с родното място на мисълта, с безоблачния бряг, с опасния хоризонт на очевидността. Има миражи от светлина. Особено когато поезията се чувствава като разочарование, лъжа, някаква почва, реална или въображаема, Средиземноморие на духа. Страна, където усещането е така леко, така елементарно, така чисто, като че ли води до сърцевината на нещата: до едно вечно море, до слънцето и вятъра. Където светлината не е помрачена и не помрачава. Където погледът е отправен към познанието и налага на духа своя начин на познание, където маслиновото дърво върху камъните или върху водата е, разбира се, архетип на маслиновото дърво. Стигнали дотук, ние вярваме, че сме докоснали понятието, едва разсеяно от някаква материя по пътя на бързото завършване към дома на Идеята. Такава е илюзията, която италианският език например, в своите очевидни и завършени думи, не подозира, нито осъжда — той има друга посока. Необикновено нещо: колкото безформено и тъмно да е, съществото е родено, времето го отнася и то ще умре. Същество на това място, тука. Това маслиново дърво, също и онова маслиново дърво, но с дълбоката разлика, че подобно съществуване *тук* и *сега*, подобно същество ще бъде погубено от брадвата или пожара. Валери не признаваше тайната на съществуването. Искане ти се по аристотеловски да застанеш срещу него. Защото зареяността на Идеята в поезията носи голям риск, думата не създава повече напрежение. Из казвам: цветето, море, маслиново дърво и вятър. Подобни думи, които не изглежда да са обхванати от нещо като своя същност, монотония, вечност, отговарят твърде лесно на това, което Валери смята за реално — морето, маслиновото дърво и вятъра. Ето едно възможно щастие за езика, но с цената на каква загуба! Спокойствие — да повтаряш, да наподобяваш, да описваш — но спокойствие без действие, без душа, точно обратното например, на това, което искаше Маларме! Той също приравняваше думата с Идеята, цветето с „отсъствието на всякакъв букет“, но знаеше, че Идеите не са тук, още не са тук, и искаше от „книгата“, от нейната свързваща и установяваща добродетел да основе царството, където те ще бъдат. Удивителен проект, все пак толкова поетичен, понеже предлага едно спасение! И една стъпка към съществото, блъскащо се и произнасящо това, което опровергава Идеята: материята, мястото и времето — същото, което Маларме на кратко наричаше случай. Тогава напрежението, за което споменах, избухва в нашето слово. В разстоянието между думата и *това* реално нещо. Срещата между интелектуалното познание и откриването на обекта би могла, разбира се, да се нарече любов.

Винаги, от Платон до Плотин и ранното християнство, философията на Идеята е идвала да се лекува на тази жива вода.

И аз вярвам, че абсолютната оригиналност на съвременната френска поезия, започната от Бодлер, е познала в поетическия акт на словото това тайно желание. Поезията, както любовта, трябва да реши, че има същества. Тя трябва да се отдаде на това *тук* и *сега*, което Хегел гордо

отменил в името на езика, и да си служи с неговите думи, които всъщност напускат съществото в едно дълбоко и парадоксално завръщане към него. Каква друга грижа има стихотворението, освен да назове това, което отминава? Прескрипцията грамота на поезията е сонетът „На една преминаваща“. Материята на поезията след толкова блуждаещи начинания е размишълът за смъртта.

II

Но Валери не знаеше, че измисля смъртта.

Той написа срещу Паскал, върху Бодлер най-показателните си страници. Забавляваше се в един свят на *същности*, където нищо не се ражда, не умира, където нещата продължават без злополука, освободени от задължението да бъдат леки, обикновени картини върху прозрачността на нощта. Свят, където може да се заспи, ако е истина, че някъкъв сън в светлината, сред която Валери в толкова стихотворения е викал щастие, сън, който филтрира усещането и задържа само един чувствителен и универсален екстракт, може да се радва на нещо архетипово, както животните и растенията, както го желаше древногръцкото изкуство, чиято мисъл спеше. Спицият е сянка, която отваря своята врата за сенките. А Валери обичаше нематериалния свят на съня, който не набръчкваше с действието си повърхността на това, което е — защото спрямо неговата вселена нашето действие е нереално. „Всичко е според това, което ще бъде“, писа той през юношеството си и се възхищаваше на това. Симетрията на вселената (в древногръцкия смисъл на думата, нейната устойчивост според Елгар По) свежда до небитие нашата свобода, до природата на сянката — нашия живот и това, което би могло да се докосне. В такъв случай Нарцис може да се учудва с напразна красота. Той се навежда над изворите и така не вижда материята, не се въздушеява от загадъчното присъствие на водата, открива само своя увенчан с лаври образ и бедната енигма на съществуването си без съдба.

Докато единствено реалното действие излиза извън себе си и приближава най-много света на нашето отсъствие, единствено възможно действие за Валери е да се оттегли от всяко действие, за да обогати откъм божествената страна нашето ограничено съществуване. Постоянен сън, сън на поведение, което иска да продължи в чисто действие по рационален закон. Господин Тест, невидимият, би бил в сферата на вселената предполагаемият образ на Бога, Слабата свещ, която трепери в полумрака на неговата ниша, би съсредоточила божните лъчи, отразени от това, което е. И самото негово съществуване, този мъртъв жест, ще възпроизведе свободата без желание, въздесъщата неподвижност на твореца. Какво величаво признание за операциите на „духа“! Но колко вярно е също така, че това същество на измислянето няма какво да каже, че думите не са за него! Нашият език е от времето, когато геометрията и съществуването се разделиха, когато изследването на законите се извършва не с думите, а срещу тях, словото е стигнало дотам да бъде само случай, но това Валери не го е разбрал. Когато е трябвало да остане с господин Тест в мълчание (искаме да кажа, във възвращането, в алгебрата), той се е връщал към това слово. С риск да се смае от поезията.

Той съзерцава реалността на стихотворението, неуловима и непропищаема; той се опитва да я покори чрез поетиката на научната истина и целите на познанието; и понякога с малко обидно усърдие се чувствава поет, по винаги обладан от скептичния вкус на илюзията. Какво може всъщност в неговите очи езикът на поезията, освен да симулира и прелъстява? Може би да засегне връзките между Красотата и Истината, тези две страни на Закона, но тялото, в което той е задържан — чувствителната фигура на стихотворението, — не е повече толкова необходимо, то е само една възможност сред много други в изпълняващата се околност на нещата, това е изкушението на самозмамата. Поетическото творение, както гроздовете на Зевксис, е привидност без същество, то въвежда небитието в дома на същностите и не е ли хитростта на това „несъщество“ тази, която внезапно заприличва на положителна сила или пък нарочният замисъл, намерението. Ето че поетът е необходим чрез самото стихотворение да прегърне неприятната практика. Той, тънкия и бездейният, се оказва между мисълта и слънщето пред природата на дявола, въпреки че не трябва да взема, разбира се, на много сериозно тази лукава змия, която го преследва, по-скоро отчаяна, отколкото лоша, която не играе докрай своята игра, която само „скишира“ от отегчение иронически варианти на това, което Бог е пожелал — дилетант, почти деади на

възможното, който знае добре, че крайната съблазън свършва винаги с кръв и смърт, така да се каже, отново в съществото, което е нежелателно. Няма у Валери дълбоко очарование. Той не страда достатъчно от малкото реалност на своето съществуване, за да обърне срещу нея, както някои от великите на барока, цялата машинария на илюзорното или да обикне богохулството, както тези, които скъпят съществото и плачат в своето уединение.

Какво западане все пак на поетическата амбиция! В тази модерна поезия, която се смята за наследница на религиозната мисъл, в този дълбок френски език, *почти* просветлен, на който Бодлер напомни какво място е запазено за непознаваемия Бог, и тази *преминаваща*, този лбед, този блъшлян лист, опръскан с кал, при това откриване и това установяване, Валери е веротъстъпникът, новият философ на светлини, този, който говори за яснотата на духа, когато е почувствувал, че тялото и сърцето му са сенки. Още повече, аз си спомням същия него, когото слушам в Колеж дьо Франс през 1944 г., толкова изящен, толкова тънък и все пак празен дух, безцветна форма, каквито са сенките на неговите диалози, станали самите вече сенки. Мисля, че той беше по това време единственият истински прокълнат поет, защитен от несъмненото и от въображаемото нещастие, но осъден на идеите, на думите (с понятното участие на думата), защото не е обичал нещата и се е лишавал от тази съществена радост, смесена със сълзи, която изтръгва внезапно поетическото произведение през една нощ. Истинско проклетие е в този свят да бъдеш сведен до една игра. Стихът на Валери, който има съществуване и убежище само в своите правила, тази смесица от развлечение и познание, тази игра на шах, при която безкрайно се играе с идеята или с ехото, е само несигурност и тъга.

Какво ни остава от Валери? Играта сама за себе си понеже е истина, че литературата има нужда от тази негативна дейност, която възвръща езика към неговите нюанси и подготвя спокойно великолепните източници (както се казва), които една по-силна поезия ще използва изведнъж. От значение е витесщата в редица стихотворения сянка на проклятието, за което говорих. И змията, която представя пред Бога „триумфа на своята тъга“, с произношение, което е така неочаквано чисто, така искрено, така устрдно, че този триумф на Бога не изглежда очевиден и ти идва да си помислиш, че славата на съществото не е може би приемлива и че безразличното ще бъде може би по-истинско от отрицанието или обожанието. Остава преди всичко „Морското гробище“, най-хубавото стихотворение на Валери, защото в него той е развълнуван. Тук, на върха на отсъствието, върху този бряг, където чистото усещане и чистата мисъл се препращат безкрайно едно към друго, нещо безформено би могло да възникне. Отраженията на гробовете разкриват един праг. Друго лице на светлината, „тайна промяна“, както казва Валери, някакъв „недостатък“ предлагат почва за една основа. И разбира се, *възможното* на Пиндар би могло да се отклони натат. Но пред творческата мъка, напоявана от крайността, Валери избира още веднъж, по предпочитание, безцветната тъга, нереалността на топлината. Той се завръща към смайването, което заслепява, към усещането като към един син, към този вятър, който не е вятърът... Такива бяха твърденията и потвържденията на изкуството на завършената форма. В неговия нем език — без пукнатина между концепциите, тази интуиция на същността, този необикновен шанс на френския език — интелектът отъждествява формата с чертежа, със сухия жест на танцьорката, с умозрителната хипотеза, без да е разбрал, че формата е за камъка между счупването и нощта. Ние искаме да забравим Валери. Искामе формата да бъде изповедна, с нова изповед върху свободното този път лице: отвъд теологиите и отвъд науката, човекът трябва да се изрази.*

* „Разкрихувах“ ли Валери? Говорих сериозно, струва ми се, такава чест може да се направи на много малък брой писатели.

И те съществуват в нас. Ние се борим срещу тях, след като сме ги избрали, за да бъдем. Това е лична борба. Може би обзалагане в малко по-строгия смисъл на тази дума.

Възможно е да се превежда чрез обикновено означаване. Например, каза ми забавно един ден Владимир Войдле, стихотворението на Бодлер „*Не съм забравил, околност на града*...“ звучи като че ли от Пушкин, има същата прозрачност, чрез която би се получил най-добрият от „преводите“. Но може ли да се сведе едно стихотворение до неговата прозрачност?

Възможно е да се преведе едно стихотворение, и не е възможно. Срещат се твърде голям брой противоречия, които не могат да се преодолеят, много трябва да се изостави.

Например (това е от личния ми опит) *Sailing to Bysantium* от Йейтс, как ще бъде вече с това заглавие... „*Отпътуване към Византия*“? Невъзможно е, ако се съобразим с Вато. Още повече, че в *sailing* има подвижността на словото. Напомня „Към Онфлор! по възможност най-рано, преди да падне...“ на Бодлер, но „Към Византия!“ ще бъде смешно: митът изключва краткостта... И после, *to sail* изразява освен идеята за отпътуване и тази, за прекосяването на морето, трудна, развълнувана като страдание и тази, за пристанището в далечината: търговия, работа, изделия, покорена природа, дух. Нищо от това, което може да бъде предадено с нашето отпътувам, а *вдигам платна* отпада при тези разстояния. Аз се примирих с „Византия — другия бряг“. Напрежението е спасено, може би, но не и енергията, изтръгването (поне мечтано), така както е изказано. Подобно нещо често се случва от езика на Шекспир на този наш език, който тиранизираше още Малерб, преживяното става извънременно, ирационалното — разбираемо. Или друго решение: да се обясни заглавието с изрза на Бодлер. Би трябвало да се изпробва и опитът на *разгърнатия превод*, при който ще останат всички асоциации на творбата върху една страница, подобна на тази от „*Хвърляне на зарове*“. Но Йейтс *говори* в неповторимостта и неотложността на мига: на това също трябва да се остане верен.

Друго задължително изоставяне в същото стихотворение: *fish, flesh, and fowl*, чрез което Йейтс събира в три думи разнообразието на живота, дори най-вече чрез алитерацията, неговия порив, неговия привиден край. Невъзможно е! Но още по-лошо, този израз е завършен и ни кара да мислим (такова е внушението от неговото повтаряне в стихотворението), че обикновеният език съхранява твърде малко първичния, необходим и прозрачен, за чието възвръщане мечтаха толкова много поети. *Sailing to Bysantium* иска следователно да се обърнем към народната мъдрост, нацията, тук, в самия момент, когато става дума да се изтрием от чистия дух. Дълбоко противоречие у Йейтс, постоянния във всички свои състояния, което може само да изгуби на френски понеже е невъзможно да се намери подобна краткост: езиките не са „ощастливици“ в едни и същи случаи. Аз преведох „всичко плува, лети и се устремява“, което предава порива чрез значението, а не чрез същността, това *fish* и т. н., което изглежда, че повтаря първото действие, превъзходно изразено. Там, където оригиналният текст има шансове, връзки, гъстота — свое подсъзнание, — преводът трябва да мине по повърхността, с риска да има донякъде свои собствени връзки. Невъзможно е да се преведе едно стихотворение.

Но толкова по-добре, защото едно стихотворение е по-малко от цялата поезия и като частен случай е насърчителен подтик. Едно стихотворение — известен брой думи в известно подреждане върху страницата — е форма, където се премахва отношението към другото, към крайното: към истинското. На автора може да се харесва това, да го успокоява, ние обичаме да създаваме обекти, които да продължават, но за съжаление, скоро попадаме в противоречие с мястото и времето на истинската стойност. Стихотворението е средство, предположение на духа, а не цел. След публикуването ни се предоставя време за размисъл, проверка, но не и приемане, абсолютни зирание. И най-добрият читател е като този, който обича стихотворението, да: но и като този, който не може да обича у едно същество неговите крайни изисквания и *същността*, която то носи. Няма идолопоклонничество за написаното; няма и иконоборческо отвращение, това преобръщане идолопоклонничество. По-определено казано, четенето е съчувствие, споделено съществуване. Какво опроставяване, в известен смисъл! Всичките тези „богатства“ на текста, двусмислия, параграми, многозначности и т. н. са лишени от правото си да ни налагат своите кръстословици. На тяхно място идва мракът, монотонната грижа. Ще бъда упрекнат, че обеднявам нещата.

Но в замяна на това, ето какво не успяваме да уловим, да задържим: поезията на другите езици.

Какво знаем всъщност за това, което обосновава стихотворението, какво знаем за дей-
ствието, което го събужда, провежда и заедно с това възприа: застанали пред установената му
форма, която не е нищо друго освен следа, намерение, интуиция (или, да речем, стремеж, неот-
стъпна мисъл, нещо универсално), решим ли да опитаме отново същото на друг език, по същия
начин по-нататък ще се прояви още повече същото затруднение: езикът на парализиращия пре-
вод, както при оригинала, се пита какво е думата. Да трудността при поезията е в това, че езикът е *система*, докато думата е *присъствие*. Но за да го разберем, трябва да се преобразим в
автора, когото превеждаме и да приемем тираниите, които той е понесъл, движенията на мисъл-
та, които са му се противопоставяли и верността, която му е необходима. Защото думите се опит-
ват да ни подмамат със своето поведение. От първоначални помощници при превода те се пр-
върщат в адвокати на лошото стихотворение, което се получава, понижават експеримента в пол-
за на текста и трябва да не се доверяваме, да проверяваме онтологичната необходимост на но-
вите образи, още повече, че тяхното сходство дума по дума (външно от този момент) ги свързва
с оригинала. Твърде тежка задача, но в замяна на това ние сме подпомогнати от превеждания ав-
тор, когато това е Йейтс, Джон Дън или Шекспир. Вместо да бъдем както преди пред разхвър-
ляната неопределена маса на текста, ето ни отново при първообраза, там, където изобилствува
възможното и при повторно преминаване имаш правото да бъдеш също и ти. Едно действие,
най-сетне! След хитрувания с пропуските на своя език, „за да се изведе докрай“, както обичат да
се изразяват днес, ето че отново се виждат ограниченията на другия, както и да се чува това, кое-
то той би могъл да каже: че е по-добре първо да се живее, преди да се пише. Да се знае, че сти-
хотворението не е нищо и преводът е възможен, това, което не е лесно да се каже: след всичко
поезията започва отново.

Непосилно ли е, заел се така с първообраза на Йейтс, да се стремиш към мощ с подобна
изразителност? Да си възложиш не означава да си сигурен, че ще постигнеш. Всяка поезия съ-
държа същата амбиция, която при най-истинските случаи се осъществява без сигурност. Няма
друга поезия освен поезията на невъзможното. И ако не сполучиш, да речем, с нещо, пази поне
откритото полето с грижата си за единство или за прозрачност — и съда.

На практика и всъщност: ако преводът не е копие или техника, а изпитание и експеримент,
той може да се записва — дописва — в продължение на цял живот, ще приема всички свои стра-
ни и всички свои действия. Това донякъде не изисква преводачът да бъде „поет“. Но решително
му налага, ако той също пише, невъзможността да отдели превода от собственото си творчество.

Няколко примера за тази взаимозависимост — лични, защото няма от какво да се възгор-
дяваме (нито да се тревожим: това са незначителни факти, които имат значение само доколкото
са показателни).

Хорацио говори на Хамлет за своите приятели от нощната стража, когато се е появил приз-
ракът. Те бяха „distilled“, казва той „almost to jelly with the act of fear“. . . Смисълът е ясен. Но
the act of fear въвежда трагично напрежение, при което jelly (буквалното „желатин“, така англий-
ско, за нас е „варено“) ми създаде проблем. Защо? Неприличните думи на Ромео в началото мо-
гат да се преведат, но те означават това, което са самите те, докато jelly е от обикновения език,
без преназначаване на смисъла. Защото твърде французин в това (струва ми се) имам склонността
да смятам, че такива контексти, трагични, редки, съдържат по-голямо познание и по-малко сми-
съл в един неограничен, но проверен речник. Как тривиалното се държи, да, и то благодарение
на Рабле, Рембо, и като такова, към него се прибавят Расин, Нервал заедно с така наречения
благороден или литературен език, който обаче е *напълнат* език. Англичаните (вж. Меркуцио)
очакват по-малко от езика. Те се отпускат повече в конкретното наблюдение, в обикновеното
преживяване (накратко, jelly е така, както един войник би го казал), вместо в героични слово-
построения.

И аз им давам право. Но трябва ли, докато се боря срещу себе си, да издигам предизвика-
телство без нищо повече и да говоря за варено или дори помия? Бих бил почти буквален. Ако
е истина, че съм останал донякъде, макар и малко, ученик на Расин, привидната точност би про-
извела обикновена изразителност, този известен грях на романтическите преводи, лошо нахвър-
ляни с остаряла словесност — във всеки случай би ме улеснила, но не би разрешила проблема.
Бедният аз! По-скоро да слушам Шекспир чак до момента, когато ще мога да го надмина в

писането си, вместо просто да го отразявам. И в очакване на това, в опознаване на причината за това (с прибавена бележка) аз предавам *jelly* с една дума, включена с други намерения: *прах*... Преводът е неверен, отчасти. Но действието на превеждането е започнало и ще свърши по-късно, другале — или още тука.

А сега да се върнем отново към Йейтс, там, където в *The Sorrow of Love* той казва за момичето с „*red mournful lips*“, че то е „*doomed like Odysseus and the labouring ships*“. *Labouring*, тази дума припомня дълги трудни преминавания, клатушкане на кораб, също така и чувствителна тревога, без да се смята, че *to be in labour* означава също да родиш, че след всичко това означава още „ора, копаеш“, почти засявам. Всички тези значения са валидни в случая, какво да се направи? Но този път не успях да си поставя въпроса и преведох *labouring*, с „които се привеждат/надалече“, включил веднага издънката в превода. Бих могъл да оправдая или да разкритикувам тези думи — не бягаше Одисей, а децата на Приам, който умира в следващия стих за една друга Троя и т. н., — но не в това е въпросът. Защото тези думи не са дошли от малкия кръг, който се затваря между преводача на текста и превода, а от цял един хоризонт на моето минало... Веднъж, на връщане от Гърция, през 1962 г., изпълнен от спомена за Сфинкса, чиято усмивка изразява пълно душевно спокойствие и музика, аз си представих, че умореният кораб бягаше и търсеше в нощта италианския бряг, и докато си мислех за Верлен, нахвърлих нещо като стихотворение, в което подвижната вода играеше своята роля на „желязна в затворена каса“: стихотворение, което никога не довърших — и което самият аз по-късно завинаги нахвърсах, за да остане жив моят превод. Връзката между търсенето в него и грижата за поезията на Йейтс беше станала най-значителното нещо, истинското нещо. Английският поет ми обясни, а моето пътуване ме накара да го превода. Това е отношение на съдба към съдба най-сетне, а не отношение на английска фраза към френска фраза, и те си разработват превода с непредвидими продължения (този кораб и неговото привеждане се появиха в моята последна книга).

Като логична последица би трябвало да се попитам с какво моите преводи са ми помогнали; и как поезията от други езици е допринесла за развитието на нашата поезия.

Поради недостатъчното място ще се върна на един предишен въпрос. При какви условия този вид превод, поетическият, не е безсмислено начинание? „Превеждайте близкото до вас“, бях предложил веднъж. Но кое точно може да бъде достатъчно подходящо?

Иронията на Дън, печалната светлина на Елиът — бодлеровския *слиш*, или „неблагополучието“ (и надеждата, винаги) на Рембо — не са ли те непроницаеми светове? А колкото до Йейтс — неговият стремеж към Идеята, Византия, *blood and mire*, калта и сприхавостта, гневът и дори страданието, Адонис, както и Христос, — споделими ли са те?

Но бедността помага в поезията. Неуспешният експеримент може понякога да я обогати: и преводът, в който един голям поет ни говори, може да изиграе съдниците — това е една от формите на помощта, която ни носи преведеното произведение. Освобождава се енергия. За да се следват нейните очарователни сили. За да бъдат следвани само те. Всяко произведение, което не ни призовава, е непреводимо.

Преведе от френски Николай Кичев

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр 1, 1986

Книжка 1 се открива с рубриката „Пред XXVII конгрес на КПСС“, в която е поместена обширна информация за състоялата се през май 1985 г. международна среща на „кръглата маса“, организирана по традиция от редакцията на „Вопросы литературы“, на тема „Литературите на социалистическите страни: резултати, тенденции на развитие, задачи за изследване“. В срещата са участвували освен съветски критици и литературоведи и гости — делегати от България, Виетнам, ГДР, Куба, Монголия, Полша, Румъния, Унгария и Чехословакия.

В уводните думи към информацията се изтъква голямото значение, което се отдава на литературно-художествената критика в проекта за нова редакция на Програмата на КПСС, която предстои да бъде приета от XXVII конгрес. В нея литературно-художествената критика е поставена наравно с обществените институти, от които до голяма степен зависи духовното равнище на народа. Ето защо имаме пълно основание да твърдим — се казва в уводната част на информацията, че мяра за нейната професионална зрелост (курс, в оригинала) е дълбочината, с която възприема преживявания момент.

Поставената за обсъждане тема дава възможност, без да се изпускат от внимание националните особености на текущия литературен процес, да се види общото, което обединява творческите усилия, което обединява отделните писатели и отделните литератури. В проекта за нова редакция на Програмата на КПСС се подчертава, че не са еднакви равнищата на икономическото и политическото развитие, историческите и културните традиции в социалистическите страни, условията, в които се намират те. Но „каквито и да са особеностите на всяка отделна социалистическа страна... всички те имат еднакви класови интереси. Това, което обединява, сплотява социалистическите страни, е главното и то е неизмеримо повече от това, което може да ги разделя“.

Машабно поставената тема позволява да се погледне на литературата в светлината на социалнополитическото, духовното състояние на съвременния неспокоен свят.

На първо място е публикуван изнесенният от Д. Марков доклад пред участниците в „кръглата маса“ на тема „Социалистическият реализъм: теория и практика“, а след това са отразени и направените изказвания.

В доклада си Д. Марков прави преглед на изминатия 40-годишен период в развитието на социалистическите литератури. Посочва се изключително важният резултат от Втората световна война — извършените народно-демократически, социалистически революции, дълбоките обществени преобразования в много страни. В следвоенния период социализмът излиза извън пределите на една страна и се създава световната социалистическа система. Отбелязва се, че в някои страни още преди Втората световна война съществува революционно-социалистическа литература. През 20—30-те години в Чехословакия, България, Полша и други страни съществуват крупни течения на революционни литератури — техните традиции се обогатяват значително под влияние на революционните изменения, настъпили след Втората световна война. Днес съветската и другите социалистически литератури образуват важно направление в световния литературен процес.

В първото десетилетие след Втората световна война — пише в доклада си Д. Марков — са създадени значителни художествени произведения. В съветската литература това са забележителни произведения, посветени на Великата отечествена война, на социалистическото строителство. И в другите социалистически страни са създадени в този период големи произведения, които правдиво и вълнуващо отразяват историческото минало, войната и героичната борба на народите против фашизма, а също и началото на коренните социалистически преобразования.

Авторът на доклада набляга на това, защото първото следвоенно десетилетие не винаги е оценявано вярно от някои литературни критици и литературоведи: зад трудностите и грешките не се виждат крупните успехи. От друга страна, наред с високите завоевания ясно се виждат появилите се в онзи период действително сериозни трудности и грешки.

В какво се състои същността на тези трудности и грешки? — задава въпрос в доклада си Д. Марков. Както се вижда от претегите тогава партийни решения, те са свързани с

нарушение на ленинските норми в обществения живот, вследствие на което се стига до сковаване на личната инициатива, до насаждане на схеми и шаблони. Широко се разпространява вулгаризаторската трактовка на проблема „художник и действителност“. В общофилософски план това означава трактовка на художественото познание само като едностранна зависимост на изкуството от действителността, в резултат на което се недооценява явно субективното начало. Дори формулата на Ф. Енгелс за реализма се схваща често едностранчиво — само като зависимост на характерите от обстоятелствата, въпреки че Енгелс има предвид тяхното единство — т. е. преобразуващото въздействие и на човека върху обстоятелствата.

В онези години се туршат реалните жизни противоречия, насажда се схематизъм, лакировка на действителността, шири се така наречената теория за безконфликтността, теория за „идеалния герой“.

Грешките от подобен род започват да се осъзнават — посочва в доклада си Д. Марков — в средата на 50-те години. Те се виждат като спиралка за по-нататъшното развитие на литературата и литературната теория. И за тяхното осъзнаване допринасят известните партийни решения. Най-важни жалони в това отношение стават XX конгрес на КПСС, Пленумите на ЦК на работническите и комунистическите партии през 1956 г., състояли се в много социалистически страни. Това е началото на нов етап, свързан с преодоляването на посочените грешки и утвърждаване на качествено нови черти в развоя на литературата.

Но самият процес на преодоляване на вулгаризаторските възгледи се усложнява от много фактори и тенденции. Появяват се крайности от различен род. Така под знамето на борбата срещу догматизма в някои кръгове се пораждат субективистки и формалистически възгледи. Техните привърженици игнорират социалната обусловеност на изкуството, а това означава ревизия и подриване на най-важните принципи на марксистко-ленинската естетика. Социалистическият реализъм се отъждествява с догматизма и се отрича. На тази вълна се разпространяват възгледите на Роже Гароди с неговата проловута теория за „реализъм без брегове“.

В края на 50-те и началото на 60-те години — пише в доклада си Д. Марков — се появяват нови граници на общественото съзнание: освобождавайки се от елементите на сектантската ограниченост, ние все по-активно се предвиждахме към многостранен обхват на действителността и изследване на извънредно сложните общественно-литературни процеси и явления. Стига се до нов етап в разбирането на хуманизма: той се схваща не абстрактно и извънсоциално, а в динамика, като висш израз на общочовешката същност.

Човекът все по-пълно разкрива своите духовни богатства и литературата се стреми

да отрази целия спектър на неговото битие, движейки се по пътя на активно търсене на образни решения и като чупи на практика схемите и шаблоните.

И логично е, че в областта на теорията на пръв план се поставя проблемът за естетическата природа на социалистическия реализъм, за широтата на неговите възможности — във връзка с това понятието трябва да се изчисти от чуждите му трактовки. Известно е, че това се извършва нелесно, защото както привържениците на вулгаризаторските възгледи, така и привържениците на субективистко-ревизионистическите продължават да настояват на своето. В процеса на дискусите — изтъква Д. Марков — трябва да се отхвърлят непримливите концепции, но и да се изработи научно позитивна концепция.

Ние се стремяхме да покажем процеса на художественото познание не просто като отражение, още по-малко като съзерцателно отражение на света, а като процес на неговото художествено претворяване, т. е. като органическо единство на обективното и субективното. Това е важен изходен принцип на всяко изкуство. Жизнената и художествената правда са свързани помежду си, но се и различават. Художникът създава *свой образ на света* (курс. Д. М.), а не се стреми към унило правдоподобие. Художникът търси съответствие с общите закони на реалната действителност, с общата логика на нейното развитие, без да се ограничава само във „формите на самия реален живот“. В това се изразява и детерминираността на творческата субективност, и свободата на търсене на най-разнообразни способности и похвати на художествено изображение.

Социалистическият реализъм — изтъква по-нататък в доклада си Д. Марков — е принципиално нова естетическа система. Той се основава на осъзнатия историзъм и на марксистко-ленинското познание на света. И с това се обуславя главното в него — социалистическият идеал на художника, концепцията за човека, последователно провежданата художествена правда на изображението, изобщо цялата духовна и нравствена атмосфера на представителите на този метод.

В провежданите дискусии остри спорове е предизвиквала категорията за правдивостта. Справедливо се напомня, че правдивостта е изначално присъща на всяко истинско изкуство, представяно от различни методи и направления. Но от това са правени погрешни изводи. Тълкувайки понятието реализъм (включително и социалистическия) само като един принцип на отражение на действителността, най-често свързан с изображение на живота във „формите на самия реален живот“, се твърдеше, че критерий за правдивост, обхващащ не един, а най-различни типове образни обобщения, е непримлив за определяне качествените особености на новия метод.

Такъв извод — посочва Д. Марков — е несъстоятелен, защото е лишен от историзъм, не се съобразява с живия процес на изграждането и развитието на социалистическото изкуство.

Действително правдивостта е заложена в самата природа на истинското изкуство. И тъкмо затова тя, разбира на историческото си развитие, е всеобхватен критерий на новата естетическа система — социалистическия реализъм, който е приемствено свързан не с едно, което и да било то, течение или способ на изображение, а с *целия прогресивен художествен опит на човечеството* (курс. Д. М.). Въз основа на посочените по-горе принципи — преди всичко на партийността и народността — социалистическият реализъм се стреми последователно исторически да развива постигнатото, да дава своя принос в многостранното образно усвояване на света. Или — изтъква Д. Марков — става дума за осъществяване в него във възможно най-пълна степен на правдивост на художественото познание като цел и предназначение на изкуството.

Изхождайки от тези качествени особености на социалистическия реализъм, ясно могат да се обяснят и неговото отношение към другите методи и направления, и необикновената широта на неговите естетически възможности, и дълбоката диференциация в него на различните форми и стилове.

Проблемът за диференциацията на формите в социалистическия реализъм е един от най-важните проблеми, който теоретически е все още недостатъчно разработен, въпреки че многообразната практика на съветската и другите социалистически литератури дава богат материал за това. В доклада си Д. Марков припомня, че преди повече от петнадесет години някои литературоведи, опитвайки се да решат посочения проблем, отстояват становището да бъдат разграничени две понятия — „социалистически реализъм“ (като по-тясно) и „социалистическа литература“ (като по-широко). Още навремето в състоялата се дискусия Д. Марков счита, че този въпрос не може да се реши еднозначно, той изисква конкретно-исторически подход. Такова разграничение е възможно — се изтъква в доклада, — ако се има предвид наличието на редица *преходи* (курс. Д. М.) явления, известна незавършеност на процеса на придвижване на определени групи писатели към литературата на социализма. Но ние ясно съзнаваме, че например в съвременна Полша има писатели, които не могат да бъдат обединени под понятието „социалистическа литература“, защото по своята идейна насоченост те са извън нейните предели.

В доклада се отбелязват и споровете във връзка с това, че отделни литературоведи предлагат да се разграничат посочените понятия по чисто естетически съображения. Поддържа се становището, че социалистическият реализъм представлява само едно от теченията

в широките рамки на социалистическата литература, която включва и много други форми, течения и методи, сред тях не само романтизма, но и натурализма... Такава позиция — изтъква Д. Марков — освен другите си аспекти, които сега няма да засягам, — е свързана с това тясно разбиране на социалистическия реализъм, което го свежда само до един способ на художествено обобщение, лишавайки го от философска основа, от широта на естетическите възможности.

По-нататък в доклада си Д. Марков се спира на отношението на социалистическия реализъм към други методи и направления.

Социалистическият реализъм се отнася към критическия реализъм като към велико наследство, опира се на неговия богат опит; той използва също и опита на романтизма и на други прогресивни литературни течения. Но всички те, влизайки в новата естетическа система, губят чертите на методите, като същевременно запазват присъщите им форми и типове художествени обобщения, които заедно с новозародилите се форми стават компоненти на поетиката на социалистическия реализъм, способствуват за разширяването на неговото художествено многообразие.

Социалистическият реализъм е концепционно противоположен на модернизма — изтъква Д. Марков. Творческият път на редица големи художници, които така или иначе са били свързани с модернистичната естетика, а след това са преминали на позициите на социалистическото изкуство, недвусмислено свидетелствуват, че този техен преход не е бил плавен, не е органически преход от едно към друго. Това е преход към ново качество, към ново световъзприемане, съпроводен с разрыв с предишната естетическа система. Отделен въпрос е, че в сложния процес на това развитие са се запазвали някои елементи от предишната поетика, които в преобразуван вид и в друга функция способствуват за изразяване на новото идейно-естетическо съдържание.

Исторически обоснованото схващане на социалистическия реализъм противостои решително на всякакъв род извращения на неговата същност в статии и книги на буржоазни критици и литературоведи — пише Д. Марков. А на такива извращения и изопачавания се натъкваме непрекъснато и най-вулгарното от тях на Запад е откъждествянето на социалистическия реализъм с догматизма: често пишат за затворени рамки, за естетическа ограниченост, за затвореност на социалистическия реализъм. Като пример е посочена книгата на Деминг Браун „Руската съветска литература след Сталин“ (Кембридж, 1978), в която се говори за „тесни и задушаващи рамки на социалистическия реализъм“.

Разбира се, тези изводи са чужди на метода на социалистическия реализъм — той е чужд на всякакви формалистически теории

и концепции. Структурата на текста в тези теории се разглежда изолирано от обусловеността на литературата от социалните условия на живот; поетиката се представя като иманентно развитие на формите.

Естетическата широта на социалистическия реализъм е противопоставена на субективистко-ревизионистическите възгледи за всеядна откритост, насочена всъщност към заличаване основите на метода.

Ние говорим за социалистическия реализъм като за система, която има свои определени граници и е свързана преди всичко с основните принципи на марксистко-ленинското познание на света, на социалистическия хуманизъм. Тази концепция е противоположна на плурализма, който предполага обединяване на различните идейно-философски и естетически възгледи, много от които не дават обективно познание за действителността.

След като отбелязва важните моменти в развитието на теорията на социалистическия реализъм, която без съмнение се намира в неразривна връзка с художествената практика на писателите, Д. Марков се спира в доклада си и на отделни характерни тенденции в литературите на социалистическите страни.

Във всички социалистически литератури периодът от втората половина на 50-те години се очертава като нов период. Художниците са изразили своето отношение към някогашните грешки и извращения в обществен живот, осъдили са шаблоните и стереотипите, като са утвърдили необходимостта от развитие на творческите възможности на човешката личност. В България група големи писатели посвещават трудове на тази проблематика — тук са споменати романите „Пътят за никъде“ на Б. Райнов, „Двама в новия град“ на К. Калчев, „Мъртво вълнение“ на И. Петров.

При характеризиране на литературата от 60—70-те години като нейни най-важни особености изпъкват засилването на нравствено-психологическото начало, изостреното внимание към вътрешния свят на човека. Една от формите, в които намират израз тези процеси, е лиричeskата проза, явление, широко разпространено и в съветската, и в другите социалистически литератури. В лиричeskата проза отношението към големите социално-обществени проблеми е представено като лично преживяване; повествуването се води като интимен диалог с читателя, има изповеден характер. Изабико изповедните интонации, личното възприятие на живота са извънредно характерна черта в развитието на социалистическите литератури — в такива изповедни произведения историята, жизнените процеси се пречупват през личните преживявания на героите, представляват анализ на собствения им опит.

Д. Марков изтъква удивителното многообразие на способите на художествено обобщение — редица писатели използват в творчеството си мита, легендата, фолклора, фантастиката и тези изразни средства им служат

успешно в разкриването на много социално-обществени и нравствени проблеми. Нерядко се наблюдава и взаимопроникване на различни стилкови тенденции, отразени в рамките на едно произведение.

В заключителните редове на доклада си Д. Марков изтъква, че се е спрял на обединяващи въпроси в развитието на теорията и практиката на социалистическите литератури. Когато се говори за общност на развитието, се има предвид преди всичко общността на социалистическите идеали, на принципите на социалистическия хуманизъм. Но общност не означава еднаквост. Всяка национална литература си има свой, различен от другите, облик, свързан с традициите, с историята и съвременното битие на своя народ, със своите най-големи художници. Върху това се базира закономерният процес на взаимното обогатяване на социалистическите литератури.

От България в „кръглата маса“ са участвували с изказвания М. Василев и Б. Биолчев.

Мария Блажева

Г Д Р

WEIMARER BEITRÄGE, Берлин/ Ваймар, 1985, кн. 7

В разглежданата книжка привлича вниманието статията на д-р Карлхайнц Барк „Рецептивната естетика и социалната функция на литературата“.

В историята на литературознанието от началото на двадесети век могат да се посочат три повратни точки, в които се извършва принципа ревизия на традиционните теоретически и методологически основи на тази наука, създадени още през миналия век. Това са антипозитивистичното направление на руските формалисти; немската история на духа и идеалистичното изследване на стила през двадесетте години (с американския паралел на „новата критика“), както и възникналият във Франция структурализъм от петдесетте и шестдесетте години, който същевременно представлява степен на рецепция на ранния руски формализъм, смята авторът. При всички различия познавателният интерес на тези литературнотеоретични основни направления бе насочен към това да се определи предметът на литературознанието с помощта на научни критерии. На въпроса, дали тази цел е постигната, не би могло да се отговори категорично. Това дори се оспорва, а някои литературоведа смятат дори, че усилията са били напразни и все още няма точно определение на предмета на литературната наука.

Така възникна необходимостта от нови критерии за определяне на ефективността

на литературознанието, на неговите граници и задачи. През 1967 г. бе създаден университетът в град Констанц (ФРГ) и там бе разработена „рецептивната естетика“, която доби международна известност под наименованието „костанска школа“. Тя се появи поради стремежа към реформи и бе създадена от една интердисциплинарна „група на петимата“, която включваше англикиста Волфганг Изер, германиста Волфганг Прайзенданц, еспаниста Манфред Фурман, романиста Ханс Роберт Янус и слависта Юри Щрадлер. Тази група възникна поради общия стремеж да се сбуди спадналият интерес към литературната история, за да се създадат условия за плодотворен диалог със съседните дисциплини. Така се поставяха основите и на едно ново литературознание. Групата формулира състоянието на нещата по следния начин: „Историята на литературата и изобилно на изкуството твърде дълго бе история на авторите и произведенията. Тя пренебрегваше или претърпяваше своето „трето състояние“ — читателя, слушателя или наблюдателя. За неговата историческа функция се говореше съвсем рядко, макар че тя бе извънредно необходима. Защото литературата и изкуството се превръщат в конкретен исторически процес едва чрез вътрешния опит на онези, които приемат, използват и преценяват техните произведения, признават ги или ги отхвърлят, подбират ги и ги забравят и по този начин създават традиции, но не на последно място могат да поемат и активната роля да отговорят на една традиция, като сами създават художествени произведения. Литературата не трябва да се схваща като обект на една чиста духовна история, а като динамичен процес, съставен от комуникация, продукция и рецепция, тоест от автор, произведение и публика. Така трудовете на литературоведите от университета в Констанц имат общата цел да изведат изследването на литературата от методите на старата литературна история, която затъва в позитивизма, от интерпретацията, която обслужваше самата себе си, и от компаратистиката, която превърна сравнението в самоцел.“ Така самите представители на рецептивната естетика формулират своята претенциозна програма, която имплицитно си поставя и задачата да обоснове наново теоретичните основи на литературоведската практика.

Авторът посочва, че стремежите за обновяване на литературната наука не са нещо ново. Още през 50-те години Вернер Краус разгледа състоянието на тогавашното литературознание и посочи слабостите на модните направления, които не издържаха критика от марксистическа позиция. Именно рецептивната естетика е онази крачка напред, която позволява да се обхване по-цялно социалната функция на литературата.

Венцеслав Константинов

АВСТРИЯ

„LITERATUR UND KRITIK“, Виена, 1985, кн. 191–192

От по-особен интерес в рецензираната двойна книжка на сп. „Литератур унд критик“ е изследването на Готхарт Вунберг „Виенски перспективи в произведенията на Шницлер, Хофманстал и Фройд“.

Авторът търси общи черти в книгите на тримата най-вече там, където се разглеждат проблемите на личността, тоест на „душата“ и на „аз-а“, свързани с проблемите за съня и словото, за тъждествеността на себе си, за привидността и действителността. Тези проблеми могат да се проследят и в творчеството на други писатели, като Бер-Хофмай, Леополд Андриан, Роберт Музил, Херман Брох, Рилке, Кафка или Томас Ман, но именно Шницлер, Хофманстал и Фройд са посветили на споменатите теми най-много страници, формулирали са го така, че са ги представили като проблеми на съвременната цивилизация. Най-малкото в немскоезичната сфера, особено в литературата, никъде другаде не е казано по-ясно, по-категорично и по-смело как стоят нещата с усамотеното човешко „аз“, с безмълвието, с тайните желания на хората, които им разкриват техните сънища, посочва Готхарт Вунберг. Той цитира няколко известни изречения от „Писмо на лорд Шандос до Франсиз Бейкн“ на Хофманстал: „Напълно съм изгубил способността да мисля или да говоря за нещо свързано, абстрактните думи, с които езикът трябва да си служи естествено, за да даде израз на някаква преценка, се разпадат в устата ми като гнили гъби...“ Авторът привежда за сравнение и един текст от драмата на Артур Шницлер „Парацелз“: „Смисъл намира само оня, който го дири. Сливат се сънят и будността, истината и лъжата. Никъде няма сигурност. Не знаем нищо за другите, нищо за себе си; винаги играем и който разбира това е умен.“ Тук могат да се прибавят и констатациите на Фройд, че сънят идва на мястото на действително и предетавлява задоволяване на някакво желание. Тъкмо на онези безсלו-вност в писмото на Шандос отговаря опитът на Фройд да помогне в терапевтичния разговор на забудените спомени да намерят думите и езика, които са изгубени за субекта. Така погледнато, „Тълкуване на сънища“ от Фройд е в по-дълбок смисъл отговор на онова, което „Писмо на Шандос“ формулира като проблем, отбелязва авторът.

Когато се говори за творчеството на Шницлер, изникват темите за истината и лъжата, за действителността и привидността; при Хофманстал откриваме темата за съня, а при Фройд — темата за душата и съня. Но тези теми са общи и за тримата и имат в произведенията им основно значение. Освен това те заемат централно място в творчеството на редица други виенски писатели от онези го-

дини, застъпващи твърде различни стилистични и художествени позиции — от Алтенберг до Ерих Мах, от Бер-Хофман до Феликс Дьорман, от Леополд Андриан до Херман Бар или Рихард фон Шаукал. Може да се каже дори, че тази триада — познание, език, сън, — която е залегнала в представите на съвременниците за човешката личност, определя изобщо мисленето на височани от онова време, подчертава авторът.

Така например в популярната тогава едноактна пиеса на Артур Шницлер „Анатол“, която носе подзаглавие „Въпрос към съдбата“, се разглежда въпросът за истината и лъжата, но свързан с темата за езика и съня, респективно с темата за хипнотичното състояние на човека. Младият виенски бонвиван Анатол иска в присъствие на приятеля си Макс да хипнотизира своята приятелка Кора, за да установи дали тя му е вярна. В своя сън тя трябва да каже истината. Вече хипнотизираната Кора го уверява: „Ще кажа истината.“ Но Анатол не се осмелява да зададе своя въпрос. Накрая, преди да си тръгне, Макс отбелязва, че жените лъжат и в хипноза. Тук се проявява моделът, завещан от древността в прочутия въпрос-уловка на гръцкия философ-диалектик Евбулид: „Критянинът Епименид твърди, че всички критяни лъжат. Следователно лъжат ли критяните или не?“ Това е моделът на омагьосания кръг. В случая с Анатол въпросът гласи: „Щом като в състояние на хипноза Кора казва, че ще говори истината, но Макс твърди, че жените лъжат и в хипноза, следователно лъже ли Кора или не?“ Но в случая тази уловка е добре дошла за Анатол, защото той се страхува от „действителната“ истина — че може би Кора го мами — и търси всякакви предлози, за да не я чуе. Така Анатол иска да знае истината, но се страхува от нея, затова не задава своя „въпрос към съдбата“. Проблемът за истината и неистината остава неразрешен.

От още по-голяма значимост за определяне на тази типична „виенска перспектива“ на епохата е образът на лорд Шандос в известната творба на Хофманстал. В него за първи път в историята на модернизма е формулиран езиковият скептицизъм, който по-късно ще изиграе такава роля в съчиненията на други писатели и философи. На пишещия това въображаемо писмо е станало вече невъзможно да участва дори във всекидневни разговори, а освен това „да обхваща нещата с опроставачия поглед на привичката“. Шандос пише: „Всичко се разпада пред мен на части, а частите отново на части и вече нищо не може да бъде обхванато от едно понятие. Думите плуват около мене; те се превръщат в очи, които се взират в мен и в които аз трябва да се взирам в отговор. Те са водовъртежи и аз губя свист, когато се надвеса над тях, те се въртят непрестанно и през тях се стига само до пустотата.“ Тези редове са писани още през 1902 г. и представляват

предшественици на словесните дирекции на експресионизма в немската литература, на езиковите игри на дадаистите. Дори стиховете на поет като Паул Целан свидетелствуват за същия този процес в своята смесица от опинение и резигнация, отбелязва авторът на статията.

Това е времето във Виена, когато в медицината неврологията се превръща в психология и в крайна сметка в психоанализа. Откритието на Фройд, че сънят представлява изпълнение на някакво потиснато желание, че той встъпва на мястото на действието, определя на съня ролята на средство на определяне на психиката. Оттогава много литературни текстове могат да бъдат прочетени по нов начин, стига в тях да става дума за сънища и съновидения. Например прочутите терцини на Хофманстал „От тъкан като тази на мечтите сме сътворени“. Защото мечтата и сънят се превръщат в нова реалност, в която езикът бива изпробван и проверяван наново, заключава Готарт Вунберг.

Венцеслав Константинов

ИСПАНИЯ

„REVISTA DE LITERATURA“, MADRID, XLVI, n. 92, julio-diciembre de 1984 año

Испанското литературно списание „Ревиста де литература“ („Литературен преглед“) излиза два пъти годишно в Мадрид като орган на Института за испанска филология „Мигел де Сервантес“ към Испанската кралска академия на науките и се занимава с проблемите на литературната теория, история и критика и естетиката. В рецензираната книжка № 92 от юли—декември 1984 г. особено се откроява статията на Мигел Д'Орс от университета в Гранада „Росалия де Кастро и нейното място в испанската поезия“.

Определяйки значението на голямата галисийска поетеса Росалия де Кастро (1837—1885) за развитието на испанската литература, Мигел Д'Орс изтъква, че нейната личност и художествено наследство са имали и имат и досега необикновена популярност в Испания и са били често обект на митологизирание, което затруднява опознаването на истинската ѝ същност. Това обстоятелство според критика е затъмнило и до днес поетичния ѝ образ. Върху творчеството на Росалия де Кастро в Испания съществуват много изследвания, но те имат предимно патетичен, панегиричен характер, затъгват в прекален биографизъм, като често игнорират важни аспекти от нейното поетическо формиране, тематичната характеристика на лириката ѝ, поетическата ѝ стилистика, метрическите особености на нейното творчество, мястото му в галисийската и испанската лирика.

Мигел Д'Орс проследява творческия път на поетесата, разкривайки ролята ѝ за формирането на испанската лирика през XIX в. Росалия де Кастро, отбелязва той, е родена през 1837 г. в Галисия, северозападната област на Испания, където се говори всъщност на особен португалски диалект, в крайбрежния град Сантяго де Компостела, и умира от рак едва на 48 години, през 1885 г., в град Падрон. Тя се ражда в годините на разцвета на испанския романтизъм, но прави първите си стъпки в литературата в средата на 50-те години на XIX в., когато поетическата панорама в страната постепенно се променя. Росалия де Кастро, подчертава критикът, проявява от ранни години своето необикновено лирическо дарование. През 1858 г. тя се омъжва за Мануел Мургия, учен-историограф на Галисия, по чиято настояване издава първата си книга „Галисийски песни“ (1863), написана на галисийски език и повлияна от местния фолклор, който веднага ѝ спечелва широка известност. По-нататък през целия си живот поетесата пише едновременно на галисийски и испански, запазвайки докрай билингвизма на творчеството си.

Проследявайки творческото развитие на Росалия де Кастро, Мигел Д'Орс отбелязва, че през 1857 г. се появява първият ѝ цикъл стихове „Цветето“, написан на испански по времето, когато авторката прекарва няколко месеца в столицата. По това време в Мадрид и в Барселона вече достигат нови литературни ветрове. Те обаче слабо достигат до отдалечената Галисия и този факт проличава според критика в цикъла „Цветето“. В него се открива влиянието на големите испански поети-романтици Хосе Мария де Еспронседа (1808—1842), автор на прочутата „Песен на пирата“, и Анхел де Сааведра, дук де Ривас (1791—1865), чиято поема „Фарът на Малта“ (1828) се смята за начало на романтизма в испанската поезия. В първия цикъл стихове на Росалия де Кастро ясно проличават романтични чувства: любовта е неосъществима, светът е извор на мъки и страдания, човекът в него е осъден на самота и отчуждение. Но Мигел Д'Орс подчертава, че към 1862—1863 г. у Росалия де Кастро вече се забелязва промяна — тя се насочва към т. нар. „неоромантизъм“ или „интимизъм“, който има германски корени в испанската поезия, към „предбекеровския“ тип лирика, макар че тогава повечето от испанците игнорират творчеството на Бекер. Изследователят посочва ключовото място, което испанският поет от немски произход Густав Адолф Бекер (псевдоним на Густав Адолф Домингес Бастида — 1836—1870 г.) заема в историята на испанската лирика през XIX в. Единствената книга на този неосенен приживе поет на Испания, представител на късния романтизъм (т. нар. „неоромантизъм“) — „Рими“ — излиза посмъртно едва в 1871 г., и има голям успех. Макар че до началото на 1859 г. Бекер е публикувал само шест стихотворения от

бъдещата си книга в периодичния печат, според критика Росалия де Кастро, която е обичувала с него в Мадрид през 1856—1859 г. и е следяла с интерес работите на севилския поет, неизбежно се е повлияла от него. Това проличава в нейния написан на испански лирически цикъл „На майка ми“ (1862), посветен на починалата ѝ през същата година майка.

Анализирайки особеностите в поезията на Росалия де Кастро, Мигел Д'Орс разглежда и другите ѝ две стихосбирки: „Нови листи“, създадена през 1870—1872 г., но издадена едва през 1880 г., написана на галисийски език, и „От брега на Сар“ (1884), написана на испански език, които съдържат най-добрите ѝ стихотворения. Като посочва, че за късната поезия на Росалия де Кастро са характерни и социално-критичните тенденции, и силната интимна струя, изследователят отделя особено внимание на пейзажната ѝ лирика, която е най-широко застъпена у нея. Поетесата възпява родината си галисийска природа, водите, дърветата, планините, мъглите, облаците, като ги свързва тясно с народния бит и с простите човешки чувства на своите земяци. Това са образи, характерни за Бекер и по-късно — за големия испански поет от „поколението от '98 година“ Антонио Мачадо (1875—1939), и по-специално — за книгата му „Полята на Кастилия“ (1912). Въз основа на текстологичния анализ Мигел Д'Орс проследява изграждането на поетическия образ у Росалия де Кастро: стихотворението има две части: „... от една страна, три строфи, които разкриват един пейзаж с обективността на третото лице; от друга, една строфа, в която поетесата пряко излага своите чувства и идеи и говори със зимата, като се опитва да поведе мислен диалог с нея и където явно преобладават първото и второто граматическо лице.“ Така се изгражда мрачната картина на галисийската зима, която навява тъжно чувство. Същевременно тази поезия е силно субективна и метафорична и изобилствува със символи. Стихотворенията на Росалия де Кастро от този тип според критика са особено близки и до ранната книга на изтъкнатия испански лирически поет Хуан Рамон Хименес (1881—1957) „Тъжни мелодии“ (1903). В лириката ѝ присъствуват и мотивите за дъжда, който пада „с глух шум“, за горския вятър, който „свири или наподобява стенания“, при това стенания, които са толкова жалостиви, че „сякаш долитат от мъртвите“. Така се създава един тип пейзаж, който е много повече слухов, отколкото зрителен, с подчертана акустика и алитерация на строфата на „р“ и „с“:
... свири или наподобява стенания,
толкоч страни, тъй дълбоки и скръбни,
че сякаш долитат от мъртвите.¹

¹ Цитатите от стиховете на Росалия де Кастро са дадени в мой превод. — Бел. авт.

По този начин Росалия де Кастро се приближава до Бекер в неговите прозаически „Легенди“, а също и до Антонио Мачадо по типа на поетическото си чувство. Това е лирика, пропитата от меланхолична атмосфера, обгърната в сиви и сиво-кафяви тонове, миньорна по дух, изпълнена с обезличени дървета, облаци, мъгли и глух шум от дъжда или вятъра. Като символ на невинност и чистота, като лъч на надежда се мярка в поезията на Росалия де Кастро бялата чайка, която внася разнообразие и бодр нотка в тоналността. Цветовете, както и символите, играят голяма роля в нейното творчество. Мигел Д'Орс я смята за предшественичка на символизма. Според него Росалия де Кастро се движи в орбитата между романтизма и неоромантизма. Това се отразява и върху образността на нейната поезия, безспорно повлияна и от тежката ѝ болест: „зимата тъжна на живота“ и „животът е тъжна зима“ — ето обикнатите образи на поезията, които многократно варират в лириката ѝ. В нея се откриват и някои черти, които я доближават до творчеството на поетаромантик Хосе Сориля и дел Морал (1817—1893). Всяко това доуплътнява образа на авторката, създава самотитно художествено дело във време, когато романтизмът в Испания постепенно заглъбва и разцифтяват последователно костюмбристият реализъм² и регионалистката проза³, очертава трайното ѝ място в историята на испанската литература. Мигел Д'Орс съжالياва, че Росалия де Кастро не е била и теоретик, и критик в поезията, и в заключение пише:

„Ако нейната изключителна природна дарба беше съчетана със самокритично чувство, Росалия де Кастро би успяла да стане независимо от по-късното си значение на основоположничка на модерната галисийска литература не само най-изтъкнатата фигура в испанската лирика през XIX в. — което вече почти е станало понеже единствено

² Костюмбизъм или костюмбристки реализъм (от исп. „costumbre“ — „унав, обичай“) — правоосветелно и битовосветелно направление в испанската литература, възникнало в началото на 30-те години на XIX в., паралелно с процеса на утвърждаване на романтизма в Испания, и просъществувало до 50-те години на века, с главен представител испанския поет-сатирик, критик и публицист Мариано Хосе де Лара (1809—1837). По-късно се разпространява и в Латинска Америка. Главният жанр на костюмбизма е очеркът. — Бел. авт.

³ Регионалистска (областническа) проза — направление в испанската литература през 50-те — 60-те години на XIX в., предвестник на критическия реализъм, с главни представители Фернан Кабалеро (псевдоним на Сесилия Бьол де Фабер — 1796—1877 г.) и Антонио де Труева (1819—1889). Развива преди всичко романа и новелата. — Бел. авт.

Бекер би могъл да ѝ оспори тази чест, — но, по всяка вероятност и нещо много по-значително в западния свят. Нещо, което дори не можем да си представим, защото фактите са били такива, каквито са, а не други.“

Статията на Мигел Д'Орс „Росалия де Кастро и нейното място в испанската поезия“ очертава основните характеристики в творческия облик на големата галисийска лиричка, която е сред най-интересните и значителни автори в испанската литература през XIX в. и с двуезичната си поезия принадлежи еднакво и на галисийската, и на испанската култура. С нея тя проправя пътищата към проникновената лирика на „поколениято от '98 година“ и преди всичко — към творчеството на най-големите испански поети от края на XIX и началото на XX в. Антонио Мачадо и Хуан Рамон Хименес, станали по-късно учители на няколко испански литературни поколения.

Ралица Маркова

КУБА

REVISTA „CASA DE LAS AMÉRICAS“, Cuba, La Habana, año XXV, marzo — abril 1985, n. 149

Двумесечното кубинско списание за литература, култура и социология „Casa de las Américas“ („Дом на Америките“) излиза в Хавана като издание на едноименния културен институт и представлява централна трибуна на революционната латиноамериканска литературна, философска и социологическа мисъл. В рецензираната книжка № 149 от март—април 1985 г. на списанието особено привлича вниманието статията на изтъкнатия кубински поет, литературен критик и общественик Роберто Фернандес Ретамар „Политика и латиноамериканизъм у Алехо Карпентер“. Тя е публикация на встъпителния доклад, изнесен от Ретамар на проведения на 4 и 5 ноември 1984 г. в Хавана симпозиум „Кубинското и универсалното в творчеството на Алехо Карпентер“, посветен на 80-годишнината от рождението на един от най-бележитите писатели на Латинска Америка през XX в. (1904—1980).

Ретамар посочва, че съществува великолепна хармония между живота и творчеството на А. Карпентер, в които се откриват две последователно прокарани и взаимно свързани линии: определената политическа позиция на големия романист и постоянният му задълбочен интерес към историята и културата на латиноамериканския континент. Във връзка с това критикът подлага на преоценка твърде разпространеното твърдение, че в бележитостта на Карпентер е налице „европейски, по-точно френски, поглед върху живота и историята на Латинска Америка“.

Въпреки че е сия на французин и руския, че получава средното си образование във Франция, а по-късно, по времето на диктатурата на Мачадо, е принуден да емигрира в тази страна, основното идейно-естетическо формиране на бъдещия автор на знаменития роман „Векът на Просвещението“ става в родната му Куба, в драматичната атмосфера на 20-те години, които видният кубински литературовед Хуан Маринельо е право нарече „критическо десетилетие“. През март 1928 г. А. Карпентер напуска Куба по политически причини. Той току-що е излязъл от хаванския затвор, където е прекарал няколко месеца, обвинен в комунистическа дейност, във връзка с участието му в т. нар. „Група на малцинството“ (или „Група на минористите“), съществувала през 1923—1929 г., която е искала радикални реформи в политическия, икономическия и културния живот на страната. В нея той изпитва благотворното влияние на забележителни личности, като Хулио Антонио Меля¹, Рубен Мартинес Вилена² и Хуан Маринельо³, станали по-късно активни дейци на Кубинската комунистическа партия. (Много по-късно в романа си „Приложението на метода“ А. Карпентер ще използва първите двама като прототипове за образа на Студента.) Все през тези години той навлиза в голямата литература, ставайки един от вдъхновителите на литературния авангард в Куба.

Р. Ф. Ретамар се спира по-подробно върху дейността на „Групата на малцинството“, оказала благотворно влияние върху развитието на младия А. Карпентер. Тя се е състояла предимно от литератори — поети, есеисти и белетристи, — които заемат прогресивни за времето си естетически и политич-

¹ Хулио Антонио Меля (истинско име — Никанор Макфарланд — 1903—1929) — виден деец на кубинското и латиноамериканското младежко и работническо движение, един от основателите (заедно със социалиста Карлос Балиньо) на Кубинската комунистическа партия през 1925 г. Убит от агент на диктатора Мачадо през 1929 г.

² Рубен Мартинес Вилена (1899—1934) — кубински политически деец, публицист и поет-демократ, борец срещу проамериканската диктатура на Херардо Мачадо (1925—1933), един от създателите на „Групата на малцинството“.

³ Хуан Маринельо и Вилаурета (1898—1977) — изтъкнат кубински обществен и политически деец, публицист, литературовед, доктор по правото. Изиграва важна роля за развитието на демократичната литература и култура в Куба през XX в. Автор е на редица значителни трудове: „Поетика. Очерци на ентузиаста“ (1933), „Испаноамериканската литература“ (1938), „Есета за Марти“ (1961), „Хосе Марти — испаноамерикански писател“ (1958), сборниците със статии „Съвременници“ (1964) и „Творчество и революция“ (1974).

чески позиции. През 1927 г. групата публикува един манифест, написан от Рубен Мартинес Вилена, в който излага своите искания за коренно преустройство на кубинското общество. В манифеста се казва, че членовете ѝ ще се борят „за преразглеждане на фалшивите и изживели времето си ценности, за дълбоко национално и въобще за ново изкуство в различните му прояви, за проникване и разпространяване в Куба на най-новите теоретически и практически художествени и научни доктрини, за реформа на народното образование, за университетска автономия, за икономическа независимост на Куба и против империализма на янките, за сърдечност и съюз между латиноамериканските народи“. Но в условията на жестоката диктатура на Херардо Мачадо (1925—1933) групата не успява да изпълни докрай начертаната програма и през 1929 г. се саморазпуска. Преди това обаче започва да излиза прогресивното литературно списание „Ревиста де Авансе“ („Списание в атака“ — 1927—1930), вдъхновители и редактори на което са Хуан Маринельо и Алехо Карпентер. То наследява известното литературно списание „Куба контемпоранеа“ („Съвременна Куба“ — 1913—1927), в което са печатали всички демократично настроени писатели. Така сп. „Ревиста де Авансе“, в което публикуват свои творби автори, като изтъкнатия кубински учен-етнограф, историк и публицист Фернандо Ортис (1881—1969), поетите Р. М. Вилена и Николас Гилен (р. 1902), белетристите А. Карпентер и Пабло де ла Торриенте Брау (1901—1936), по-късно загинал като интербригадист в Испания, и др., изиграва важна роля за сплотяването на прогресивните сили на кубинската интелигенция от 20-те години и е школа за младия А. Карпентер.

Ретамар отбелязва, че, свързал се отново с прогресивната кубинска интелигенция, бъдещият голям романист осъзнава още отначало латиноамериканската културна самобитност, огромните разлики, които съществуват между съдбата и изкуството на Европа и на родния му континент — съзнание, което се разкрива в ранната му кореспонденция и в сближаването му с големите художници-монументалисти на Мексико през XX в. Диего Ривера и Хосе Клементе Ороско, възпитали според него най-пълно духа на Латинска Америка в безсмъртните си стенописи. По-късно, подчертава изследователят, А. Карпентер многократно се изказва за характера на самобитната латиноамериканска култура в редица свои лекции и беседи, изнесени през различни години в няколко страни, между които най-важно значение имат лекциите му, прочетени през 1975 г. в Каракас, столицата на Венецуела. Те запазват и до днес значението си, но според Ретамар А. Карпентер си остава преди всичко изключително надарен писател, който познава в съвършенство, до най-дребните подробности, история-

та и народите на своя континент и в чието литературно творчество тези познания намират великолепен израз. Това познаване критикът открива още в първия роман на А. Карпентер „Екуе-Ямба-О!“, започнат през 1927 г. в хаванския затвор и завършен във Франция, но публикуван едва през 1933 г. в Мадрид, където писателят изобразява живота на кубинските негри с техните древни традиции и религиозни вярвания. По-късно самият писател ще пренебрегне много сурово своя първи роман, разглеждайки го съобразно думите на големия кубински поет-революционер Хосе Марти (1853—1895): „Изкуството не трябва да дава върхния вид на нещата, а техния смисъл.“ Според Р. Ф. Ретамар обаче в тази ранна творба е важно преди всичко вниманието към потиснатите слоеве на кубинския народ, насочването на младия автор към живота на угнетеното население — тема, която ще се появява и занаят в неговото творчество.

Проследявайки жизнения и творчески път на А. Карпентер, изследователят посочва неговото сближаване във Франция с движението на сюрреалистите, оставило известен отпечатък върху някои от произведенията му. Без да прекъсва тесните си връзки с някои сюрреалисти, като например с Робер Деснос, кубинският белегист скоро обаче се отдалечава от сюрреализма, защото все по-дълбоко започва да осъзнава, че неговият път е друг, че творческата му съдба е завинаги свързана със съдбата на Латинска Америка. При това, изтъква Ретамар, напредващите в Европа и в света като цяло през 30-те години политически събития скоро диференцират сюрреалистичното движение. Към 1935 г. в него се извършва открито разцепление, като редица изтъкнати автори — Луи Арагон, Пол Елюар и др., — се приобщават към демократичните и антифашистките кръгове. Политизира се и съзнанието на самия Карпентер, който през 30-те години в редица свои статии се обявява против германския нацизъм, за мир в света, в защита на Испанската република. Неслучайно през юли 1937 г. А. Карпентер, заедно с Н. Гилен и Х. Маринельо, представлява Куба на Втория международен конгрес в защита на културата, който се провежда в Мадрид, Барселона, Валенсия и Париж. Испанската гражданска война се оказва решаваща и за неговото идейно-естетическо развитие, и за еволюцията на мнозина изтъкнати латиноамерикански поети и писатели, като перуанецът Сесар Вальехо, автор на стихосбирката „Испания, нека ме отнесе тази чаша“, чилиецът Пабло Неруда, създал стихотворния сборник „Испания в сърцето“, и кубинецът Николас Гилен, написал поемата „Испания. Четири песни за мъката и една песен за надеждата“.

През май 1939 г. А. Карпентер се връща в Куба, където в продължение на няколко години се занимава активно с журналистическа и литературна дейност, с музика и жи-

вопис. През 1941 г. той публикува разказа си „Завръщане към корените“, превърнал се според Р. Ф. Ретамар в прелюдия към големата му белетристика. Пътванията, които писателят предприема по това време из други латиноамерикански страни, обогатяват и задълбочават познанията му за континента и влияят благотворно върху бъдещото му творчество. През 1943 г. А. Карпентер посещава Хаити и от това пътуване у него се поражда импулсът за романа му „Царството тук на земята“ (1949). Следва ново пътуване, този път до Мексико (1944). По същото време А. Карпентер, който винаги е имал тънък усет за музиката и основно я познава, започва задълбочени проучвания върху кубинската музикална култура и плод на това изследване става капиталният му двутомен труд „Музиката на Куба“ (1946). От 1945 г. до победата на Кубинската революция през 1959 г. писателят живее във Венецуела. В романите, написани през петнадесетте години на неговия „венецуелски период“, Карпентер се представя вече като зрял белетрист, творещ по метода на латиноамериканския „магически реализъм“. Ретамар смята, че от романа „Царството тук на земята“ до „Векът на Просвещението“ (1962), написан в основната си част във Венецуела, не публикуван в Куба вече след революцията, А. Карпентер все повече придобива политически поглед върху живота, благодарение на който може да изобрази критично отзвук на големите европейски събития в историята на Латинска Америка. Критикът има предвид своеобразното отражение на Великата френска буржоазна революция в посочените два романа, отговарящо на отражението ѝ в Карибския район, върху освободителните движения на Антилските острови на границата между XVIII и XIX в. Ретамар привежда обвинението на някои изследователи, че Карпентер имал отрицателно отношение към Френската революция. Тези автори очевидно са забравили, че белетристът е критично настроен всъщност не към нея и не към революциите изобщо, а към негативните последици от установяването на буржоазната власт през тази епоха, особено неблагоприятни за Карибския район, тъй като Наполеоновите войски се опитват да възстановят тогава френското господство там, извършвайки благородния дух на революцията.

В романа „Загубените следи“ (1953) темата и подходът на А. Карпентер към нея са други, смята Ретамар. Писателят отрича съвременното отчуждение в капиталистическото общество и същевременно пресъздава много автентично недокоснатата от цивилизацията атмосфера на тропическа Америка чрез пътуването на героя към изворите на река Ориноко и към изворите на латиноамериканската духовна същност. Най-пълно обаче А. Карпентер разгръща своя талант след победата на Кубинската революция в 1959 г., когато окончателно се завръща в родината

си. Последните две десетилетия от живота му са най-плодотворни въпреки изключителната обществена заостановка на този „най-скромен войник на революцията“. Тогава той написва повестта „Бароков концерт“ (1974) и романи-те „Приложението на метода“ (1974), „Пролетно тайнство“ (1978) и „Арфата и сянката“ (1979). А ако в „Приложението на метода“ е дал карикатурния образ на латиноамериканския диктатор, то в „Арфата и сянката“ ни поднася своята дълбоко новаторска версия за живота на Христофор Колумб. А. Карпентер, както казва Ретамар, „ни предлага не да скъсаме с този свят, а да опознаем отново Латинска Америка“. Да не се познава „Векът на Просвещението“ според критика означава не само да се игнорира един значителен роман на XX в., но и да не може да се достигне до вярната оценка на едно от най-големите световни събития. И автобиографичните черти, които се откриват в образите на главните герои — композитора от романа „Загубените следи“ и архитекта от „Пролетно тайнство“, — не са буквално пренесени, а съдържат задълбочено художествено обобщение. Последният роман според Ретамар има характера на своеобразно художествено завешание на автора. В него е проследен пътят на интелектуалеца от дребнобуржоазен про-изход през годините, конфликтите, които

той трябва да разрешава, приобщаването му в крайна сметка към народа и революцията — път, характерен до голяма степен и за самия А. Карпентер.

В заключение Ретамар обобщава, че А. Карпентер не е неутрален автор, както много биха искали да го представят някои критици, а винаги е изстраждал дълбоко историята на Латинска Америка, пречупвал е всяко световно събитие през своя поглед на латиноамериканец, виждал е всичко през тази призма. И завършва така:

„Мисля, че историята, върху която лежи задължението да поставя нещата на мястото им, ще разсее — и вече е разсеела — тези и някои други заблуди. Не за да издигне на Алехо паметник от розов мрамор, а заради полученото от него духовно наследство — пламенната му жизненост, чудесната му творческа мощ, фантазията и познанията му на момче, родено на улица „Молоха“ в стара Хавага — момче, което никога не е забравяло коня, върху чийто гръб е прекарало голяма част от своето селско юношество, и което твърде рано се научи да изпълнява точно, до смъртния си час, задачите, които си беше поставило в „царството тук на земята“.“

Ралица Марков

„ТВОРЦИ ОТ НЯКОЛКО ПОКОЛЕНИЯ“ от
ЗДРАВКО ПЕТРОВ. С., БП, 1984. 260 с.

Здравко Петров е автор на повече от петдесет литературно-критически книги, най-значителните от които са „Личности и съдби“, 1970, „Профили на съвременници“, 1973, „Законно и незаконно родени умове“, 1976, „Критика и критици“, 1977, „Силюети на любимими автори“, 1978, „Асоциативни пътувания“, 1980, „Творци от няколко поколения“, 1984. И възторгът, и скептицизмът в неговото творчество се пораждат от това, че той никога не наблюдава безпристрастно литературния живот и явленията в него. Изключително придиричлив към новите имена в поезията, прозата и литературната критика, в същото време Здравко Петров съвсем не е от онези „кабинетни“ критици, които изчакват уталожването на страстите в оценките за една или друга литературна изява. Напротив, като критик той може да се ангажира изцяло с литературната творба и нейния автор, да ги брани от едностранични тълкувания, да воюва дори за техния престиж. Ако обаче действително и безспорно заслужават това като литературно явление. В това отношение особено показателна е новата му книга, която е изградена изцяло от литературни портрети на най-значителните български автори.

Здравко Петров не е от критиците, които щедро изразходват високата похвала или острия упрек. Но тогава, когато ги открием в статите и рецензиите, написани от него, те са особено ценни, защото са напълно основателни. Ето защо, без да е от отявлените полемисти, той не избягва литературно-критическите спорове. И точно в такива случаи доказва, че като критик — ценител на истинското слово, не робува на преднамереност, на утвърдени авторитети, а с радостна изненада открива новото и го прави достойно на чатаелите. В този смисъл статиите на Здравко Петров винаги притежават вътрешна полемичност. Читателят я схваща като едно подчертано изискване за единство между творческа идея и нейния убедителен художествен израз. И макар че професионалната толерантност му е вродена, статиите му по отношение на това изискване са особено настоятелни.

Еснейт по природата на своето дарование, в книгите му присъства силно историзмът.

Тук не става дума само за това, че той обича да проследи „автобиографията“ на една книга, на един проблем (например „Ранни спомени“ на Симеон Радев, „Планински вечери“ на Асен Разцветников, „Пътят за Света Круа“ на богомил Райков), или най-важните исторически събития около формирането на творческата личност (Т. Павлов, Т. Трайнов, Г. Цанев, Хр. Смирненски, А. Разцветников). Но Здравко Петров се интересува особено от художествения израз на вложената идея, как в нея се оглежда историческият аспект на събитията. Критикът се стреми да прави паралели между индивидуалната творческа личност, която събира като във фокус обстоятелствата, реагира на най-парливите исторически събития, от една страна, и поколение-творци — от друга. Силно развитото чувство за историзъм, без навсякъде да е директно подчертавано, е последователно прокарано — ще го почувствуваме в портрета и на Хр. Смирненски, и на Ас. Разцветников, и на Сл. Крадински, и на О. Василев, и на Г. Джагаров, и на Д. Жотев, на Л. Левчев и на Л. Стефанова. Ярката вътрешна полемичност на нашия статичен му и тя не понася никакви двусмислици: „Неведнъж сме били свидетели на опити — пише Здравко Петров — за разместване на естетическите стойности, на несъобразяване и с историческите факти. Никой обаче не е в състояние да измести нашата поезия в миналото и сега от нейното славно русло, което е свързано с имената на Ботев, Славейковците, Вазов, Яворов, Смирненски, Вапцаров, поетите от „Нов път“, пролетарските поети на 30-те години. Нашата поезия е имала и има едно неумиращо гражданско начало. Но това не означава, че в нея не могат да съществуват и други естетически търсения, други линии на развитие. Колкото и да е силна гражданската струя в нея, тя познава и други линии и тенденции. В случая не това ни смущава, смущава ни нещо друго: че линията на гражданската изява започва да се третира недомлъващо, като нещо остаряло, нещо, което принадлежи към минали дни на нашата поезия. Някои под флага на модерност искат да атакуват една поезика, под чийто обаяние в миналото се намираха хилядите младежи, готови да умрат в борбата като Йохан. Романтичните стихове на Смирненски носеха привлекателния образ на един идеал, яркото отрицание на стария

свят с всичките му атрибути на мизерия, безправие, политическа ретроградност."

При изграждане на литературнокритическите си портрети Здравко Петров рядко прибегва до разгърнат анализ на конкретна творба от даден автор. И ако все пак го направи, то е с цел да разкрие в пълнота противоречиво и сложно явление, сложността около критическата оценка за него (например портретите му на Хр. Смирненски, Т. Траянов, Хр. Радевски — от поетите, портрета му на Цв. Стоянов — от критиците и пр.). Проявява прецизност и чувство за мярка. Чрез художествения феномен Здравко Петров се стреми да разкрие както особеностите на творческата личност, така и спецификата на литературното развитие за даден период от време. И макар винаги да се спира на отделни книги, които са му направили силно впечатление, или на колоритни творчески фигури (С. Радев, Цв. Стоянов, Д. Жотев, Г. Джаргаров, Хр. Радевски), той е от критиците, които винаги постигат "панорамна" картина на епохата, на нейния литературен и културен живот.

Изследвайки шателно постиженията на "своите" автори, собствената му творческа мисъл ражда много интересни и плодотворни идеи — така само можем да си обясним появата на неговата книга "Асоциативни пътувания". Но тя, в този смисъл, не е единствена. И в новата му книга "Творци от няколко поколения" присъствуват важни "асоциативни" елементи, съпоставки с миналото и бъдещето на българското слово.

Книгата на Здравко Петров се състои от 24 портрета. Първият е на големия български поет Христо Ботев. Здравко Петров не остава до верните, но всеизвестни, общо взето, констатации за творчеството на Ботев — това, че то е въткло силна поляризация на чувствата, любов и омраза, страстна и безкомпромисна борба срещу националния поробител, срещу политическото късогледство, срещу невежеството, алчността, робския морал, това, че жигосва пороците на своето време, словото му не познава милост и състрадание. Сам Ботев чрез огнената си публицистика така е изповядвал своя идеал: "Предателите и шарлатаните трябва да се преследват безпощадно. Ако те не се срамуват да тъпат със своите нечисти нозе правата на народа, то защо да се срамувам аз да прекрача прага на техния развратен живот? Частният живот на човека е тясно свързан с неговата обществена дейност." Тръгнал от тази постановка, Здравко Петров убедително изгражда публицистичния облик на големия български творец, като търси аналогии между мисловната школа от 60-те години в Русия, представена от знаменитата тройка Чернишевски, Добролюбов, Писарев и същността на българския поет и публицист Хр. Ботев. Здравко Петров нееднократно подчертава, че Ботев е усвоил силните страни на тази мисловна школа, изиграла историческа роля за пробуждането

и на руското общество, а както се оказва по-късно — и не само за него.

Оригинално е поставен от критика въпросът за присмътеността между Ботев, от една страна, и Раковски и Каравелов, от друга, като се подчертава, че на страниците на в. "Знаме" се продължават от Ботев техните идейни традиции. Ботев все по-настойтелно се освобождава от социалния утопизъм, поддържа становището на Левски за самостоятелна борба на народа ни, въодушевен от въстанието на Херцеговина през юни 1875 г. ("Европа и политическите областелства дават свобода и самостоятелност само на тогава, който сам може да ги придобие"). Здравко Петров говори за това изумително съчетание в Ботевата публицистика на история и логика, думи и дела, мисъл и емоция. А шедьоврите на своята поезия Ботев написва благодарение на това, че е блестящ публицист. Критикът оборва схващанията за художествената публицистика, която "убивала" поезията. Публицистиката на Ботев изразява нови идеи, нови концепции и по тази причина тя придава още по-голяма актуалност на неговите постически откровения.

Външно формално Траянов стои далеч от поетическата традиция на Вазов — пише Здравко Петров. Постепенно критикът обаче ни убеждава, че традицията е нещо живо и функционално. Здравко Петров открива "чертите на епик" в поезията на Траянов, специфика, характерна например за Вазовото творчество. Даже Хр. Смирненски, един поет толкова далеч от индивидуализма, се е учил от Траянов на осмостъпна строфа, негово влияние ще открием и в баладите на Ив. Пейчев. Здравко Петров търси историческия контекст на явленията, той не се самоопиянява от блестящите похвали спрямо творчеството на разглеждания "любим" автор, макар да не скрива своите явни предпочитания, станали повод за създаването на литературнокритическа статия. ("Авторът на "Строителите на съвременна България" за по-младото поколение беше една легенда — възторжено казва например Здравко Петров за С. Радев, — затова аз пристъпих с трепет към дома на стария критик, публицист и дипломат Симеон Радев.")

Изграждайки портретите на видни български писатели, Здравко Петров се съобразява с написаното от критиката за тях. Колкото не е съгласен с конкретно мнение, той се стреми изчерпателно и убедително да го докаже; веднага проличава, че критикът не робува на предпазливост и дребнавост, статията му са толерантни и аналитични. Особено личи това качество на критика в статията за Хр. Радевски, издържана изцяло в духа на историзма. Милена Цанева в своя критически етюд за творчеството на Радевски употребява термина "аскетична романтика" и това определение може с пълно основание да бъде приложено към цялостното творчество на Радевски. Здравко Петров приема това, но добавя: "Христо Радевски се въодуше-

лява не толкова от събитията, колкото от настъпателната сила на идеите. В това се състои неговата сила и слабост.“

Разглеждайки стихосбирката „Въздух не достигаше“, критикът я окасествява като най-зрялата поетическа книга на Радевски, явление за поезията от 30-те години. През втората половина на 30-те години се засилва цензурата и Хр. Радевски е принуден да заглуши своето директно патетично слово. Но той, подчертава критикът, не изменя на линията, а по страниците на „Изкуство и критика“ отпечатва ярки партийно-класови строфи за борбата, за революционната победа. Именно тази духовно отвоювана победа, след 9 септември 1944г. дава нови криле на поетическото въздухование у Радевски. Много точно е характеризирана от Здравко Петров новата лирика на Радевски от този етап: „Той не заспа на старите си поетически лаври. До ден-дневен държи като воин перото. Написа не само интересни мемоарни книги, но и редица стихосбирки, които със своята свежест и чистота на поетическия рисунок напомнят поезията му от 40-те години. Някаква естетическа връзка има между „Въздух не достигаше“ и пейзажната му лирика от последно време. Тя не е плод на импровизаторски настроения, а на едно философско осмисляне на отношението му към природата.“

Като критик с дългогодишен опит Здравко Петров е писал за поети, прозаисти, критици, естети. Но може да се забележи, че предпочитанията му са към поезията, към образците в нея. За него съществува вече утвърдено мнение, че рядко цитира поетически творби, защото има строго подбрани любими стихотворения, които, събрани заедно, биха изглеждали като една изискателно подредена антология на съвременната българска лирика. „Литературните му портрети са физиономични“, „култивират една висока естетическа изискателност“, те са „редки откровения, доказващи, че времето на идейната и емоционалната критика не само не е минало, но никога няма да мине и не може да мине“ — така пишат за Здравко Петров неговите колеги критици („Пълна критическа проза“ от Л. Георгиев. — В: Рецензии 1973—74. С., БП, 1975 г.). „Профили на съвременници“ доказва — пише същият критик, — че Здравко Петров по недоразумение бива причисляван към импресионистичната критика, от която той заимствувал немалко средства и приспособления, само не и метод. Колкото и да сме строги спрямо идейно-естетическите му позиции, не можем да не признаем две неща: първо, че в книгите му присъства една диалектико-материалистическа система (някъде и дефинитивно изразена в теоретически разработки), и, второ, че статиите му са субективно отражение на литературни образи и закономерности, а не просто впечатления от съприкосновението с творци и книги. . . Авторите на безжизнените псевдоматематизирани „модели“ претендиционно се опитаха да изместят Здравко

Петров и съмишлениците му по перо от законното място на едно критическо поколение, за да открият терен за бездушните си операции над литературните текстове. Критици като Здравко Петров им пречат, тъй като дори без да възгъват в конкретна полемика, със самото си съществуване в литературата издигат друга мярка в нея.“

Критик по призвание, Здравко Петров носи съзнание за трудността на професията и е толерантна, но видима изискателност говори за постиженията и за слабостите на своите колеги (портретите за Т. Павлов, Г. Цанев, Цв. Стоянов, Ив. Богданов, Исак Паси, М. Цанева, П. Велчев). За Г. Цанев справедливо е отбелязано, че още през 30-те години е очертал „нови хоризонти за нашата литература, обновена по постановки и стил“, „прогнозите му излязоха верни“, „Във всичко, което е излязло от перото на Г. Цанев, личи естетическият максимализъм на Белински, Луначарски, Шалда. . .“

Здравко Петров по-рядко е писал за жени-творци (но се помнят неговите оценки за Бл. Димитрова, Багряна, Дора Габе). В новата му книга присъствуват още два портрета — на поетесата Л. Стефанова и на литературния изследовател Милена Цанева. С много вкус е избрано най-доброто от Л. Стефанова, за да се разкрие физиономичното в нейната поезия. Здравко Петров е респектиран от критическата последователност на М. Цанева. Той изтъква като особено важно нейно качество тази способност да се насочва към българската класика и да интерпретира явленията в нея системно и задълбочено. Значимостта на литературоведа според Здравко Петров се проявява в това, дали може по достойнство „да интерпретира класическото наследство на една литература“. Защото там се проявява най-ярко не само наличността на задълбочени познания от историята на литературата, но и естетическите принципи от арсенала на самия критик. Милена Цанева години наред работи над творчеството на Вазов, не само крупна, но и средишна фигура в нашата култура. Не може да не се забележи фактът, че аналитично и задълбочено М. Цанева поставя въпроси, свързани с художественния свят на Вазов, с особеностите на неговия реализъм, със специфичните елементи и на художественото му майсторство. Тя успява да разкрие историческия и естетическия идеал на Вазов, което е и най-ценното в нейната работа на литературен изследовател. Здравко Петров подчертава, че всяка преценка на Милена Цанева се базира на богата, добре проверена изворова база, тя подхожда към темите си отговорно, въоръжена със солидни познания за развоя на българската литература между двете световни войни. Критикът особено цени нейните портрети на Багряна, Фурнаджиев, Далчев. „В своята критическа дейност — обобщава Здравко Петров — Милена Цанева се мъчи да долови трайните образци на творците, да ги

освободи от всичко случайно и полемично, с това, което ще остане за литературната история."

От направените от Здравко Петров портрети на литературни изследователи най-впечатляващи са тези на Цв. Стоянов, Исак Паси и П. Велчев. Близки по дух на самия Здравко Петров — у тримата се съчетава широката култура със строгия критически усет, — те особено допадат на натиюрела му. Според Здравко Петров най-ценното в дарбата на И. Паси е неговата „хуманистична закваса“. Той е човек, подчертава критикът, който уважава „системното творчество“, възискателен и безкомпромисен. Истинско удоволствие е за читателя да прочете редовете, посветени на Цв. Стоянов. „Самото съществуване на Цветан Стоянов — ще каже Здравко Петров — е жив упрек срещу умствената рутина и блаженото спокойствие на непросветените умове.“ Цв. Стоянов притежава дарбата систематически и задълбочено да изложи дадена философска или литературна идея. Той беше чужд на фрагмента, заключава Здравко Петров. Изводът е, че за нашата култура Цв. Стоянов си остава „един духовен мост“, по който минаха и минават много български поколения в своя поход към прекрасното в изкуството, в познанието за него. „Прецизно перо, точно око за естетическите ценности“, „разностранност на литературните интереси, необичайна за нашите условия“, „познания върху испанската и руската класическа литература“, „любов към поезията на Рилке“ — са характеристики, втъкани в портрета от Здравко Петров на Петър Велчев. Авторът на „Творци от няколко поколения“ намира за основателно да помести портрет на най-младия критик от днешната литературно-критическа дейност, защото според него П. Велчев притежава вкус не само към „актуалната критическа мисъл и художествената продукция, но и вкус към историята“. За доказателство Здравко Петров се спира на ценностни моменти от статисте на П. Велчев за Яворов и Развешетников.

Цялостната книга на Здравко Петров, съставена от портрети на творци от различни поколения, но със значим принос в историята на българската литература и в нейното настояще, е пронизана от „чувство“ за историзъм. Тя е свидетелство за зрелостта на неговата критическа дарба, доказателство за висотата на неговите големи интелектуални възможности като ценител на българското художествено слово.

Мариана Тодорова

„ПОЕЗИЯ И ПОЕТИ“ от КОНСТАНТИН ЕЛЕНКОВ. С., ИМ, 1985

„От „Жив е той“ до „Жив съм...“. Тези две избухвания на българския поетичен дух затварят може би най-важния кръг на еволю-

цията не само на нашата поетическа мисъл.“ Цитатът е от критическата книга на Константин Еленков „Поезия и поети“ и той в значителна степен подсказва посоката на критическия му патос. Задачата му е поскромна от огромното усилие, с което е свързано проследяването на сложното движение на националния поетически дух, затворено между най-ярките формули на неговата еманация. Целта му е да обвърже тенденциите в поезията на 70-те години, които въпреки все още малката дистанция придобиват плътност и прозират изпод неяснотата, с най-важното звено от традицията, чиято цялост е доказателството за трансформацията на едната формула в другата. В неговата постановка това са двата диалектически обвързани израза на гражданска съпричастност, които под различни форми винаги са били „в кръвта“ на българската поезия. Стремяща се към систематизиране и типологизация на явленията и процесите, свързани с доближаването до втората формула на социалната интенция на поетическото съзнание, която е условие за адекватността му към глобалните проблеми на човешкото битие, статията „Преодоляване на патетизма“ е поставена в началото на книгата. Нейната концепция, която логично и убедително организира поетическото настроение през десетилетието, внася значителен порядък в обкръжаващата с динамиката на промените си атмосфера от този период на поетическото движение. Именно като осъзнаване на критическата отговорност при подобна амбиция трябва да се приемат призивите му за по-категорична критическа намеса при обкръжките и сложни положения, вмъкнати в бележките, които предхождат фактическата разработка на темата.

В тях Еленков застъпва схващането, че критическата дейност оправдава предназначението си, когато се осъществява в условията на дискусии и разногласия, когато уточняването на понятията е предхождало прецизионен анализ на съдържанието им, а не да се върви по пътя на безконфликтното им присматане, водещо до обезсмисляне и нефункционалност. Като пример за лекомислено прието критическо понятие той посочва „поколение“, което неоправдано заличава индивидуалности и качествени различия и е безсилно при едно по-строг осмисляне на поетическата еволюция, която въпреки не се осъществява под диктанта на хронологията в поетическите генерации. Тази мисъл е подкрепена с примери от поетическата практика през 70-те години, които сочат, че едни от първите, които реагираха срещу все още властващата в някои представи за поетическа значимост външна декларативност, не бяха поетите, които тогава навлязаха в литературата, или поне не само те, а че заедно с „Обсерватория“ на Любомир Левчев и „Сантиментални посвещения“ на Христо Фотев излизат и стихосбирките на „преображението“ на Дора Габе и Веселин

Ханчев. В известна степен те подготвят и „маркират“ терена на априлските поети, с яркостта на превъзлещието си създават атмосферата на готовност за приемането на една поезия, която заедно с поетическата форма промени и поетическото мислене. Единият от начините, по които беше преодолян патетизмът, Еленков вижда в освобождаването на поетическия език от непосилния товар на уморените от употреба „гръмки“ думи, а другия — във възприемането на поетическото слово откъдето, в откриването на ново идейно и психическо пространство за поетическо преживяване, в „очовчаването на поетическото слово“. Надмощието на романтико-патетичната поезика е свързано с прозаизацията на стиха. Тази тенденция се долавя най-добре в стихосбирките на дебютирали през 70-те години. Прозаизацията означава най-напред пренасочване на художествения интерес към делинните измерения на екзистенцията, към „негероичната“ психология, но това не е притъпяване на социалната чувствителност, не е откъсване от най-представителната характеристика на националната поетическа традиция, защото е пренасочване към другия полюс на траекторията ѝ — навлизане в състоянието „Жив съм...“ Крайностите на езиковото предизвикателство и херметизирането на самонаблюдението се пужлят от разбиращо осмисляне, а не от тотално отрицание, защото са неизбежното следствие на всяко съществено духовно движение, закономерен продукт са на литературното развитие. Неговата иманентна логика диктува ритъма на автономното му време, който е в сложна диалектика с ритъма на „Големото време“. Крайностите на една литературна тенденция са опитът на нейните възможности, маркиране на границите, до които е валидна, и същевременно са намек за перспективите, които лежат в нея.

Преодоляването на патоса е свързано и с критичното осмисляне на равновесието между емоционалния и мисловния заряд на поезията. По този повод Еленков въвежда един оправдан коректив при употребата на понятията — емоционално, интелектуално и рационално като класификационни критични понятия. Той убедително онагледява съображенията си със стихотворни образци, плод на претенциозни напъни за интелектуалност и обречени с хухата си маниерност. Стремещт да се интелектуализира стихът, разбиран като желание рационално да се пречисти поетическият изказ на емоционалния заряд, означава преди всичко възможност за доближаване до истинската стойност на нещата, придобиване на способност да се разграничи самителността от емоционалността. Възприемането на научно-техническата революция от поетическото съзнание и приспособяването му към нейните условия е тезисно загатнато чрез отбелязването на трите фази на процеса — съпротивление, удивление и съприкосновение, — които в общи линии са

психологическа закономерност при усвояването на всяко нововъзникнало явление. Струва ми се обаче, че тук Еленков е опростил нещата, че темата за приспособяването и свързаните с него настроения са с много по-широк, и което е по-важното, с много по-дълбок резонанс в съвременното поетическо съзнание. Разгледаните два основни мотива в поезията на 70-те години — безкраят на човешкото съзнание и преодоляването на изконния страх от смъртта — биха могли да се разгледат в обусловеността им от един по-широк културологичен и идейно-философски контекст. Тогава общото поетическо настроение по-убедително би се обвързало, от една страна — със свода от илсии, които оказват влияние върху проблемната ориентация на съвременната литература, и, от друга — поетическото движение нямаше да остане схванато само като пренасочване към друг обект, а като генерално преосмисляне на статута на самото поетическо слово, едновременно плашещо и обнадяващо напъни век.

Статията „Нагоре, към читателя...“ е организирана около мисълта, че ако поезията иска да запази авторитета си на развълнуван изразител на духа на времето, тя трябва да се стреми към осъществяване в читателската рецепция. Тук той разглежда развойните тенденции като стремж да се удовлетвори тази необходимост и да се стабилизира социалният престиж на поезията. В примерите, които избира, личи желанието на художниците да интегрират социалната събитийност и интимните преживявания на личността във форма, която да покаже на читателското съзнание тяхната обусловеност. Връзката между това изискване и иманентната логика на литературната еволюция проличава при снемането им в най-важната му идея за поетическия процес през 70-те години: всички равнища на поетическото движение са центрирани около увеличащата сила на желанието да се възстанови основното предназначение на поезията — да бъде изразител и носител на най-извисените човешки преживявания, да въплъщава духовните стремления на епохата. Самочувствието, което поражда създаването на такава поезия, лири контакти с читателя, поддържа желанието на поетите да бъдат „чути“.

Като желание за по-голяма автентичност при поезиизацията на реалните преживявания и настроения са разгледани тенденциите в творчеството на най-младите поети. Статията „Поетическо мислене и творческо самосъзнание на младите“ е опит да се свържат тези тенденции със заряда, който получи поезията през 70-те години. При младите Еленков констатира развитие и усъвършенстване на средствата, въведени в употреба от поетите преди тях, за да бъде избягната предаммереността на стихотворната постройка. Критикът е склонен да прояви повече съчувствие към онези млади поети, които предпочитат новата разработка на старите поети-

чески теми, а не към тези, които горят от амбицията да открият нови хоризонти за поетическо преживяване, неоправдано изоставяйки още неразчистения терен на патетичната поезия. Създава се впечатлението, че по този начин се аплодира стремежът за постигане на нови формални решения, но то се разсева от припомнянето, че в новите постановки на познатите теми се зараждат и новите смисли. Пародирането, иронизирането, езиковото огрубяване, преобръщането на метафоричната структура в творчеството на Георги Белев, Борис Христов и Калина Ковачева водят до опростяване на формата, до изчистването на всички смислово нефункционални елементи и примиряването на изказ и смисъл в лаконизма на по-голямата достоверност, която творбата носи като посредник между поета и читателя. Това, разбира се, не става там, където поетическият повод е незначителен, където той отхвърля като насилие всеки опит да бъде организиран формално, и в това ни убеждават примерите на римувано празноречие и смислова недоносност.

Вторият раздел на книгата е озаглавен „Шрихи от незавършени портрети“ и той е едно по-раздробено разглеждане на темите, застъпени в първата част. Статията схваща процесуалното, на индивидуалното значение на творчеството на поетите през разглеждания период, те отчитат еволюцията в образци, които я потвърждават, но и извън техните интереси остава значението на творбите в контекста на отделното творчество. Смисълът на този контекст невинаги е пропорционален и невинаги се покрива с изводите, до които се достига при задължително абстрахираното обобщаване на фаза от литературното развитие. Еленков знае това и се е постарал да предотврати противоречието, като се опира на творчеството на онези поети, които са най-тясно обвързани с генералните развойни насоки. Поредицата започва с Пеню Пенев и свършва с Георги Белев, Георги Борисов и Петър Анастасов. Между тях са портретите на онези, които са свързващото звено между най-убедителното осъществяване на патетичната поетика и нейното отрицание — най-малко патетичните, по-скоро с иронична нагласа, млади поети. Ако в творчеството на Андрей Германов, Христо Банковски, Дамян Дамьянов, Любомир Левчев, Иван Динков и др. гръмката поетика беше приглушавана от зареждането на поетичното слово с възленията на изгнанието преживяване, ако те трябваше преди всичко да извоюват правото на една поетика да отхвърли и смени друга, то на най-младите поети се падна задачата да продължат започнатото в иронично-пародийен план, за да завършат процеса и създадат условията за бъдещето на поезията ни. Този извод го няма в книгата на Еленков, но той логически следва от казаното в нея. Още повече, че портретите са „незавършени“.

Мисля, че не влиза в задължения на рецензента, тъй и изобщо не е необходимо да

се коментира и оспорва предпочитанието на автора към отделни имена. Поетите, които са привлекли вниманието му, поддържат концепцията или удовлетворяват вкуса му с творчеството си. Критикът има право на съображения и в двете посоки. По този начин неговият избор става и оценка.

По-интересен ми се струва, един друг въпрос, който книгата на Еленков повдига. Въпросът за целите и задачите на критиката в светлината на съвременните концепции за литературния процес. Не че той не е коментиран или че до известна степен не е ясен, а защото, когато се повдига във връзка с книгата на млад критик, допълнително е обвързан с отлагачите се спорове за езика на критиката в светлината на съвременния теоретически разнороб. Така или иначе методологическата „полифония“ в теорията получава отражение и в критиката и нейният отзвук най-осезателно се долавя в текстовете на младите автори. Свидетели сме на сполучливи опити за свеждане на теоретическия речник до критическата практика, които увеличават възможностите на критика да „види“ по-изчерпателно творбата и процеса. Свидетели сме и на научно пресиляване, което затруднява критическата ефективност по отношение на литературния процес, изискващ осмислянето му да става на език, разбираем за него. Мисля, че Еленков съумява сполучливо да съчетае научната обективност на критическия анализ със задължителната публичност и четивност на текстовете. Той остава неизкушен както от събуждащата недоверие еkleктична ерудираност, често срещана в съвременните критически писания, така и от ненаучната егоцентрична субективност в публикациите на някои млади критици. А това равновесие е надежден сигнал, че „Поезия и поети“ е резултат на зряло критическо мислене, че е сигурен подстъп към осмислянето на един колкото богат, толкова и важен момент от развитието на националната литература.

Иван Карадочев

„СЪВРЕМЕННИЯТ БЪЛГАРСКИ И ЧЕШКИЯТ РОМАН“ от ИВАН ПАВЛОВ. С., Софийски университет „Климент Охридски“, 1985. 159 с.

Проучването на аналогичните черти в идейно-художествената повествователна нагласа, скрити зад различни обществено-политически факти и исторически събития, персонажи-родственици, сходни мотиви и сюжети, с цел да се изяснят общите закономерности в развитието на социалистическите литератури, е една от важните задачи на съвременното марксистко литературознание. Един от естествените пътища за нейното разрешаване е съпоставително-контрастният анализ на съотношението „идеологическо съдържа-

ние — художествена специфика¹, при който отчитането на националните особености става чрез типологизиране на идейно-художественото единство на социалистическия роман. Изследването на неговата художествена структура във взаимозависимостта ѝ с историческия процес и философското мислене дава възможност за доказване на тезата за многомоделността на литературите от социалистическите страни, която се основава на различните национални художествени традиции¹.

В границите на тази плодотворна възможност представяната монография е частичен опит за разкриване функционалността и типологията на романа в художествената система на социалистическия реализъм след Втората световна война. Частичен е не само с оглед своя предмет — някои първоначални български и чешки романо-модификации, но и по целта си — „вникването в сложната симбиоза между философия и поезия“ (с. 154). Тази двустранна частичност предпазва автора от примамките на емпирическите наблюдения (слабост на старата компаративистка школа) и го задължава да типологизира сходните по идейна насоченост и художествена същност творчески тенденции, което придава на набелязаните съпоставки теоретичен характер. А това свидетелства, че у нас сравнителното изучаване на съвременната българска литература в контекста на другите социалистически славянски литератури е излязло от своя методически стадий.

Избраният от Иван Павлов широк сравнително-съпоставителен подход сам по себе си предпоставя анализ на родствени художествени структури и определя целенасочения подбор на материала, който подбор е съобразен с вътрешната логика на романо-вия жанр. Съпоставянето — по прилики в пълноценното философско осмисляне и по контрасти в естетическото усвояване на действителността — на ограничен брой творби от петима автори задълбочава аналитичните наблюдения както в търсенето на тематичните връзки, така и в откриването на функционалното сходство между социални и художествени структури. Това налага на изследователя да оценява романите и близките до тях (като системобразуващо качество) разкази и новели в исторически контекст и перспектива.

Стремежът към неедностранчив отговор на въпроса за количествените преходи и качествените съотношения между литературна и извънлитературна (обществена) действителност обуславя групирането на изследователските акценти в първите четири студии за романо-епоса в българската и чешката литература. В тях се анализира социологията на епичното в „Тютюн“ от Димитър Димов, „Куций Орфей“ от Ян Отчешек и трилогията на Мария Пуйманова „Хора на кръсто-

път“, „Игра с огъня“, „Животът против смъртта“. Открил вътрешната подвижност на структурата на образите в зависимост от еволюцията на характерите и обществената значимост на дейността на героите, епичната основа на психологизма като залог за художествена правдивост, И. Павлов разкрива чрез акцентуване върху идейната връзка между романите — разобличаването на античовешката същност на фашисткия морал, увърждаването на хуманизма и формирането на революционно съзнание у героите.

В желанието да открие художествената функция на философско-идеологическите постановки (Марковата социоантропология и екзистенциализма) в панорамната отвореност на „Тютюн“ и „Куций Орфей“, И. Павлов посочва как социалната обусловеност на епическия човек и идеологическото „поданство“ на реалния автор въздействуват моделиращо (като утвърждават епичността) върху системата от персонажи (усилват интроспективното начало) и сюжетно-композиционната структура (задълбочават историзма на художественото мислене). Чрез анализираната функция на социалната среда и частния бит в художествения свят на тримата автори и със сполучливо подбрани откъси от техните произведения изследователят защитава идеята за превръщането на съотношението „среда — индивид — общество“ в художествен факт, при което превръщане според него битовизмът поражда психологизма. В тази насока обаче на места се срещат недоказани с оглед романо-вата специфика констатации (с. 24, 26, 61).

В търсене на идейно-образното единство на урбанистичните елементи в посочените творби (столичният град като структуриращ фактор) И. Павлов тълкува символиката на големия град като ключ към динамиката на романовите ситуации и характери, тъй като на градската макроструктура отговаря изгражданят чрез сложни връзки човешки колектив при прехода „провинция — център“. Характерната за социалистическия славянски роман² еволюция на героя от частното съществуване към осмисленото обществено битие е разкрита чрез художественото очертаване на социалната същност на романовите герои (в тази насока И. Павлов оценява положително въвеждането на Лида в романа на Д. Димов). Като отчита строго историческия и художествения опит (фолклорни, митологически и възрожденски традиции, както и достиженията на критико-реалистичния роман) в двете литератури, авторът прави нов прочит на посочените произведения с оглед структурирането на романо-вата цялост, мястото и функцията на авторския образ и спелението на времевите и пространствените характеристики в повествователния поток.

¹ M. Stępień. W kręgu badań porównawczych literatur krajów socjalistycznych. — Nowe drogi, Warszawa, 1979, N 3, s. 154.

² Вж. Актуальные проблемы сравнительного изучения литератур социалистических стран. М., 1978.

Новостта в случая е мотивирана от ненадължителното доказване на пряката връзка между философската концепция на социализма и марксистката теория на изкуството, от една страна, и сходствата в романовата поезика, от друга страна. Това новаторско виждане обаче в някои случаи е насочило автора към тезисно дефиниране на подчинителната връзка между процеса на самоизменение на обществено-политическата формация и самодвижението на художествените компоненти (например в студията „Поетични функции на философско-идеологическите постановки в „Тютюн“ от Димитър Димов и „Куцийт Орфей“ от Ян Отченашек“). Силата на набелязаната изследователска позиция ярко се откроява в студията „Социалната среда и бит в художествения свят на Димитър Димов, Мария Пуйманова и Ян Отченашек“, „Идейно-образното единство на урбанистичните елементи в съвременната чешка и българска проза“ и „Художественото очертаване на социалната автентичност на героите“. В тях И. Павлов убедително доказва монистическото единство на базата и надстройката, в което единство първостепенно е съотношението „диалектика на действителността — социализация на героя“. В този смисъл авторът защитава уводната уговорка, според която „имплицитната идейнообразна основа на националните литератури трябва да бъде изходната и крайна точка на типологическото изследване...“ (с. 5).

Преливане на историческо-литературния (с някои несрещани и в чехословашкото литературознание елементи на повествователна приемственост) в теоретичен подход И. Павлов осъществява и от пръв поглед неотговарящата на заглавието на монографията студия „Метаморфози на комичното в „Барутен буквар“ от Йордан Радичков и „Строго охранявани влакове“ от Бохумил Храбал“.

Като обяснение за включването ѝ в изследването авторът изтъква обстоятелството, че „в тяхната художествена структура протичат важни процеси, намиращи своя синтез в романа, като същевременно пък елементи от по-кратките прозаични жанрове се проявяват в нови качествени аспекти на по-голямата романова площ“ (с. 4). Анализът на двете произведения обаче обогатява това обяснение с типологизирането на разказно-новелистичната ситуация „малкият човек и голямото събитие“ и с представянето на комичното като „контрагент“ на епичното. Установяването на нови човешки взаимоотношения в условията на социалистическия труд и формирането на нови жизнени идеали и нова социална психика, както и тяхното романово опознаване и усвояване, са изследвани в последната студия „Художественият синтез в „Лош ден“ от Генчо Стоев и „Младият мъж и белият кит“ от Владимир Парал“.

Монографията на И. Павлов с успех доказва, че общността в историческото и политическото развитие на социалистическите страни и общността на марксистко-ленинския светоглед и естетика обуславят появата на повтарящи се романови модели с единна концепция за човека и света. Типологизирането на тези модели днес е една от най-сериозните задачи на сравнителното литературознание и рецензирият автор се стреми по оригинален начин да постигне това: първо, като доказва мисълта на Белински, според който „в изкуството няма прекрасни форми без прекрасно съдържание“, и, второ, защото с умело следвания принцип на съпоставително-контрастивния анализ подсказва една от възможностите за създаването на колективна история и теория на романа в социалистическите страни.

Величко Тодоров

SOMMAIRE

Dimitre Avramov — Le Poète et la vie contemporaine	3
Milena Kirova — Le poème moral-psychologique dans la littérature bulgare de la fin du XIX-e siècle	34
Guéorgui Vélev — Un essai de confrontation dialectique entre Eléine-Péline et Yordan Yovkov	53
Stéphane Vlahov-Mitsov — Diko Foutchédziev, traits d'un portrait non-achevé	72
Nikolaï Daskalov — L'opposition „esthéticien-dictateur“ dans le roman de Henrik Sienkiewicz „Quo vadis“	86
Xénia Kissélintchéva — Les problèmes dans la dramaturgie d' Eugene O'Neill et Shone O'Casey	96

Communications scientifiques

Dimitre Pantéléev — Souvenirs de la revue „Hypérion“ et de ses rédacteurs Lioudmil Stoyanov et Théodor Trayanov	105
Ekatérina Ivanova — La pensée artistique étrangère dans l'horizon créateur de Dimitre Dimov	115

A travers la pensée esthétique mondiale

Ives Bonfois — Trois essais („Les fleurs du mal“, „Paul Valéry, La traduction de poésie“)	131
---	-----

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de l'URSS, de l'Allemagne Démocratique, d'Autriche, d'Espagne et du Cuba	141
---	-----

Revue

Mariana Todorova — „Créateurs de plusieurs générations“ par Zdravko Petrov	152
Ivan Karadotchev — „Poésie et poètes“ par Constantin Elenkov	155
Vélitchko Todorov — „Le roman contemporain bulgare et tchèque“ par Ivan Pavlov	157

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. „Чапеев“ 52,
бл. 17. 1113 София, тел. 73-31 (вътр. 39-94)

© Институт за литература
при БАН
1986
с/о Jusautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *Д. Ставрева*

Дадена за набор на 25. II. 1986 г.	Подписана за печат на 10. VI. 1986 г.	Формат 70/100/16
Печатни коли 10	Издателски коли 12,96	Тираж 1650
Годишен абонамент 12 лв.	Излязла от печат на 23. VI. 1986 г.	Изд. индекс 10 636
		Отделна книжка 1,30 лв.

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София ул. „Акад. Г. Бончев“ бл. 6 Поръчка 190