

лекторат

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ 1986·9



БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ISSN 0924-0495

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

ГОДИНА XXX . КН. 9. 1986

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

СЪДЪРЖАНИЕ

Александър Атанасов — Тодор Павлов и литературният ни живот след Девети септември (По повод на една критика)	3
Радослав Радев — Отношението на Васил Друмев, Любен Каравелов, Илия Блъсков и Иван Вазов към народното веселие	24
Цветанка Атанасова — Пейзажната лирика на Емануил Попдимитров	38
Едвин Сугарев — Самотният бунт на дилетанта	44
Велизар Илиев — Проблеми на тълкуването на Лесинговия реализъм	58
Александър Михайлов (СССР) — Стереотип или характер? (Младият човек в съвременната съветска проза)	74
<i>Профили</i>	
Симеон Хаджикосев — Щрихи към портрета на учения (75 години от рождението на акад. Пантелей Зарев)	93
<i>Анкетни</i>	
Мария Гарева — При Иван Радоев	100
<i>Научни съобщения, спомени, документи</i>	
Елка Константинова, Надежда Александрова — Димчо Дебелянов в оценките на съвременниците си	111
<i>Из световната естетическа мисъл</i>	
Пол Валери — Две есета: Положението на Бодлер, Казвах понякога на Стефан Маларме	117
<i>Из чуждестранния печат</i>	
Литературни списания от СССР, ЧССР, ГДР и ФРГ	129
<i>Преглед</i>	
Александър Йорданов — „Съдбата на един приказник“ от Симеон Султанов	135
Василка Тъпкова-Заимова — „La cultura bulgara nel medioevo balcanico — tra Oriente e Occidente Europeo“. Atti dell' 8° Congresso internazionale di studi sull' alto medioevo	137

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКАПРОВЕРКА
1986

СОДЕРЖАНИЕ

Александр Афанасов — Тодор Павлов и болгарская литературная жизнь после Де-вятого сентября (По поводу одной критики)	3
Радослав Радев — Отношение Васила Друмева, Любена Каравелова, Или Блыкова и Ивана Вазова к народному веселию	24
Цветанка Афанасова — Пейзажная лирика Эмануила Попдимитрова	38
Эдвин Сугарев — Самотный бунт дилетанта	44
Велизар Илиев — Проблемы толкования реализма Лессинга	58
Александр Михайлов (СССР) — Стереотип или характер? (Молодой человек в со-временной советской прозе)	74

Профили

Симеон Хаджикосев — Эскизы к портрету ученого (75 лет со дня рождения акад. Пантелея Зарева)	93
--	----

Анкеты

Мария Гарсва — У Ивана Радоева	100
--------------------------------	-----

Научные сообщения, воспоминания, документы

Елка Константинова, Надежда Александрова — Димчо Дебелянов в оцен-ках своих современников	111
---	-----

Из мировой эстетической мысли

Поль Валери — Две эссе: Положение Бодлера, Говорил я иногда Стефану Маларме. . .	117
--	-----

Из зарубежной печати

Литературные журналы СССР, ЧССР, ГДР и ФРГ	129
--	-----

Обзор

Александр Йорданов — „Судьба одного сказочника“ Симеона Султанова	135
Василка Тупкова-Заимова — „La cultura bulgara nel medioevo balcanico — tra Oriente e Occidente Europeo.“ Atti dell' 8° Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo	137

Редакционный комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главный редактор

ГЕОРГИ ДИМОВ (зам. главен редактор), **ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ**, **ЗДРАВКО ПЕТРОВ**, **МИЛЕНА ЦАНЕВА**
зам. главен редактор, **ПЕТЪР ДИНЕЦОВ**, **ТОНЧО ЖЕЧЕВ**

ТОДОР ПАВЛОВ И ЛИТЕРАТУРНИЯТ НИ ЖИВОТ СЛЕД ДЕВЕТИ СЕПТЕМВРИ

(По повод на една критика)

АЛЕКСАНДЪР АТАНАСОВ

В дискусия върху страниците на сп. „Пламък“ през 1981—1982 г. бе казано, че когато се говори за грешките и недъзите в литературния живот по време на култа към личността, те трябва да се свързват „и с името на Тодор Павлов, който не само подобно на другите носеше тези недъзи, но и със своя авторитет и със своята дейност съдействуваше *повече от другите* за тяхното провеждане“¹. Пак в „Пламък“ бе заявено, че „Тодор Павлов, както вярно забелязва Г. Марков, не е бил в състояние да прояви естетико-критически вкус към съвременните му писатели и критици. Един пример: нему принадлежи заключителното слово в обявената през 1953 г. от в. „Литературен фронт“ дискусия за критиката, но той се задоволява само да отбележи, че дискусията не се е оказала на висота и била фактически безплодна. . . Павлов обаче не се намесва да покаже верния път за излизане от кризата.“²

Мълвата носи отдавна какво ли не по адрес на Тодор Павлов, но подобни обвинения към него се появяват за пръв път „черно на бяло“. Пишещият тези редове не крие, че се смята ученик на Тодор Павлов, ала държи да подчертае, че никога не е бил негов съляп апологет, не се е отнасял безкритично към схващанията му — който има желание и не пести труда си, може да установи това в публикациите ни. Не можем обаче да не отбележим, че в цитираните твърдения има нещо . . . некрасиво. Некрасиво е да се обвинява Тодор Павлов за грешки и недостатъци, пък били те и действителни, без да се спомене, че става дума за един „гигант на културния фронт“. Впрочем Иван Цветков справедливо пише: „Г. Марков не е намерил нито тона, нито дистанцията, когато прави своята категорична преценка за Тодор Павлов. Как може той да лишава нашия философ от критически и естетически усет, след като този усет се е изявил силно и убедително в книги и статии за Пушкин, Горки, Маяковски, Христо Ботев, Вазов, Яворов и за пролетарските поети от 30-те години. . . Павлов е фигура от голям мащаб.“³

Но още по-лошо е, че твърденията на Марков и Мицов изобщо са неверни! Не можем да не вдигнем глас на протест срещу този опит да се припише на Тодор Павлов главната вина и отговорност за деформациите в литературния ни живот. Повъзрастните помнят, че в годините на култа към личността Тодор Павлов нямаше никаква власт в областта на литературата и изкуството, не участвуваше в дейността на творческите съюзи и не пишеше критика за съвременни художествени изяви. От 1944 до 1964 г. той не е публикувал рецензии за нови литературни творби. От 1948 до 1960 г. не се е изказвал, а вероятно и не е присъствувал на писателски събрания. От 1948 г., когато изнася доклад за юбилея на Людмил Стоянов, до 1953 г., когато изнася до-

¹ Вж. изказването на Г. Марков, „Пламък“, 1981, кн. 11, с. 108, курс. м. — А. А.

² Вж. изказването на Ст. Влахов-Мицов; „Пламък“, 1982, кн. 11, с. 145.

³ Вж. „Пламък“, 1982, кн. 2, 144—145.



клад за юбилея на Христо Радевски, Тодор Павлов не е писал за съвременни писатели. Той не е взел участие в разправите на Червенков и неговите сътрудници с дейци на изкуството и литературата. Признат първенец на националната естетика и литературно-художествена критика, Тодор Павлов упорито мълча, когато Червенков „громеше“ Александър Жендов, мълча и цяла година след „разгрома“ на критиците на „Тютюн“. Нещо повече, по времето на култа Тодор Павлов беше почти в немилост. Той не беше дори кандидат член на ЦК; той също бе изправян пред съда на догматизма както по философско-идеологическа, така и по литературнокритическа линия. Не отговаря на истината и твърдението на Мицов, че „нему принадлежи заключителното слово в обявената през 1953 г. от в. „Литературен фронт“ дискусия за критиката“. Заключителното слово принадлежи, разбира се, на редакцията и, ако тя се отказва от него, това се дължи очевидно на грубото административно прекратяване на дискусията от страна на Вълко Червенков. Нещо повече, тогава Тодор Павлов дори не разполага с напълно свободен достъп до страниците на „Литературен фронт“. През 1953 г. редакцията отказва да публикува негова рецензия, защото той не се съгласява да направи исканията от нея поправки. Това научаваме от брошурата му „Изкуство и живот. Литературна теория, история, критика и политика“, излязла като издание на БАН същата година. Тази именно брошура-студия представлява думата на Тодор Павлов за състоянието на литературната критика и в нея той, както ще видим, показва именно „верния път за излизане от кризата“ — обратно на цитираните твърдения. Тодор Павлов се върна към оперативната литературна критика след Априлския пленум, за него това също беше един, макар и закъснял за възрастта му, „ренесанс“. Истина е, че и той плати данък на социологизма в теорията и в оценката на някои явления на литературата и изкуството, ала най-малко от всички активни през 40-те и 50-те години естетици, литератори и изкуствоведи.

Но нека не избързваме. Нека разгледаме по-подробно фактите с убедеността на Талейран, който казва, че има оръжие, по-силно от клеветата, и то е... истината.

ДИМИТРОВСКО-ТОДОРПАВЛОВСКАТА КУЛТУРНА ЛИНИЯ И КУЛТОВЩИНАТА. ЛЕНИНЕЦЪТ ТОДОР ПАВЛОВ ПРЕД СЪДА НА ДОГМАТИЗМА

Името на Тодор Павлов е неотделимо от епохалната борба на българските комунисти за ленинизация-болшевизация на партията. Още неговият начален път е път към ленинизма като теория и практика. Тодор Павлов е от младото поколение интелегенти, познали ада на Първата световна война, екзалтирани от победата на руския Октомври и жадни за революционно действие. Той приема добродетелите на тесняшката партийност, без да е обременен поради младостта си с недъзите на теснячеството. Подобно на Георг Лукач в Унгария и на мнозина млади наши и европейски интелектуалци по същото време той търси съдбоносно за себе си решение. Като роден мислител претегля дълго и дълбоко нещата, преди да влезе в партията на комунистите, но веднъж влязъл, посвещава ѝ целия си живот, без остатък и до последния дъх. Той няма нищо общо с онези дребнобуржоазни интелегенти, които при подем на движението гастролират в него, за да го напуснат „разочаровани“, щом реакцията вземе връх. В образа на Иван Кондарев Емилиан Станев е уловил съществените черти на тодорпавловското следвоенно младо поколение интелегенти.

Още на 9 юни 1923 г. с решителната си позиция срещу погрешния неутралитет на партията към фашисткия преврат Тодор Павлов показва, че в главното, в политическото мислене, вече е ленинец. В книгите си по философски въпроси, писани в затвора през втората половина на 20-те години, той воюва срещу ремкеанския идеализъм на Михалчев и срещу недialeктическата гносеология на Плеханов от позициите на Лениновата гносеология. Не отговарят на истината твърденията на някои, че Тодор Павлов се пре-

устройва на ленински позиции едва след отиването в СССР през 1932 г. Именно във фашисткия затвор, превърнат от него и другарите му в комунистически „университет“, той не само узрява напълно като мислител ленинец, но се проявява и като войнствуващ идеолог и пропагандист на ленинизма. Излязъл от затвора през 1929 г. вече завършен ленинец (разбира се, завършен не ще рече съвършен — такива и днес невинаги се намират), макар и редови комунист, Тодор Павлов беше онзи партиен публицист, който вътре в страната даде най-голям отпор на ултралевичарството на вътрешното партийно ръководство и започна борбата за ленинизация на пролетарския философски и литературен фронт. Предизвиквайки сектантското отричане на личностното начало, той писа през 1930 г., че всеки комунист трябва да бъде малък Ленин за своята среда, да мисли творчески и да поема риск, когато се налага. Дейността му по създаването на несектантския Съюз на трудовоборческите писатели говори за ленинската му зрелост. (Вярно е, че под влиянието на Бакалов той се изказва все още прекалено праволинейно за „индивидуалистичната поезия“ на Пенчо Славейков и Пейо Яворов, но не това е характерно вече за неговото мислене). Неслучайно вместо да бъде записан за курсист или специализант (за което е изпатен), веднага след пристигането му в Москва Тодор Павлов е поканен да преподава като професор, и то — в Института за червена професура!

В периода между Седмия конгрес на Коминтерна (1935) и Петия конгрес на БКП (1948), когато Българската комунистическа партия се ръководеше непосредствено от Георги Димитров и следваше начертания от него курс, Тодор Павлов беше най-авторитетният теоретик и пропагандатор на този курс в областта на духовната култура. Платформата на социалистическия реализъм, издигната от Първия конгрес на съветските писатели, постановките на Георги Димитров за привличане на прогресивното културно наследство и на цялата демократична интелигенция в борбата срещу фашизма и войната бяха за Тодор Павлов ръководно начало през втората половина на 30-те години, по време на войната и непосредствено след Девети септември.

Тодор Павлов е основоположник и, може да се каже, класически представител на ленинския етап в развитието на българската марксистка критика на литературата и изкуството. Известно е, че 30-те години са най-блестящият период в творчеството на революционния мислител, увенчан с неговите два фундаментални труда — „Теория на отражението“ и „Обща теория на изкуството“. Това е период на най-плодотворни и новаторска критическа изява на Тодор Павлов за ленинска преоценка на литературното ни наследство. Той води успешна битка едновременно срещу вулгарния социологизъм и срещу естетския формализъм, за утвърждаване на социалистическия реализъм в нашата литература и изобразително изкуство. Както свидетелствува акад. Пантелей Зарев, „Ако Бакалов бе публицистът и историкът, Павлов бе философът на това динамизирано време. И неговите литературнотеоретически и литературнокритически преценки носеха повече дълбочина. . . Би могло да се каже, че през това време фанатичната (сектантската) категоричност и едностранчивост са му били чужди. . . Той се вмесваше активно в текущия литературен живот. И то главно, за да плеви левосектантските възгледи, дълбоко вкоренени у мнозина.“⁴

С „Обща теория на изкуството“ (1938) Тодор Павлов предложи на българската марксистка критика превзходен учебник по ленинизъм в естетиката, даде ѝ истински модерни философско-методологически ориентири. Тя беше и си остава внушителен пример за недогматично, диалектическо мислене, тя ни дава дълбоко разбиране за цялата сложност, специфика и общественопреобразуваща същност на изкуството. „Книгата на Тодор Павлов — писа през 1939 г. Иван Хаджийски — хвърля камък върху спокойната повърхност на теоретическата лениност и неосведоменост у нас. И нейната заслуга в това отношение е голяма.“⁵ Марко Марчевски вмъква почти всички теоретически формулировки и оценки на Тодор Павлов в своята „Малка литературна енциклопедия“.

⁴ Вж. Българската литература през втората половина на 30-те години. — Съвременник, кн. 2, с. 147.

⁵ Вж. Изкуство и критика, 1939, кн. 1, с. 41.

Тодор Павлов даде серия уроци на младата марксистка критика за ленински подход както към класическото художествено наследство, така и към съвременната литература и изкуство. Той направи това със студентите си „Що е изкуство“, „Георги Бакалов като литературен критик“, „Към въпроса за отношението между мироглед и художествен метод“, „Позицията на „Златорог“; със статиите и бележките си за творчеството на Христо Ботев, Иван Вазов, Захари Стоянов, Алеко Константинов, Пенчо Славейков, Пейо Яворов, Кирил Христов, Теодор Траянов, Йордан Йовков, Елин Пелин, Цанко Бакалов-Церковски, Николай Райнов, Георги Кирков, Димитър Полянов, Христо Смирненски, Гео Милев, Никола Вапцаров, Георги Караславов, Христо Радевски, Младен Исаев, Людмил Стоянов, Стоян Ц. Даскалов, Венко Марковски, Йордан Радичков и други наши писатели, както и за творчеството на Пушкин, Горки, Маяковски и други руски, съветски и западноевропейски писатели; с рецензиите си за Владимир Димитров — Майстора, Васил Стоилов, Илия Бешков, Бенчо Обрешков и други български художници, с отзивите си за театрални постановки на пиеси на Шекспир, Ибсен, Гогол, Александър Корнейчук, Тодор Генов, Георги Джагаров и др. Още преди Девети септември прогресивната критика оцени високо борбата на Тодор Павлов едновременно против вулгарния социологизъм и против декадентския формализъм. „Някои от неговите изказвания — писа Борис Делчев — ще трябва в бъдеще да бъдат доуточнени и доразвити, но литературният му метод трябва да легне в основата на критическите ни преценки.“⁶ Същата ленинска линия Тодор Павлов продължи да отстоява и след Девети септември.

Както е известно, линията на БКП на културния фронт през 1944—1948 г. се определяше от схващането, че народната демокрация не е нито старият тип буржоазна демокрация, нито социалистическа демокрация. „Отечественофронтовската демокрация — писа Георги Димитров — е нов тип демокрация, различаваща се от лъжливата демокрация, която всъщност само прикрива икономическия и политическия гнет на народа от страна на народните потисници и вредители. При отечественофронтовската власт частната собственост се запазва. Частната инициатива също се запазва, само че частният интерес се ограничава в полза на държавата, на обществения, на общия народен интерес. Основната задача сега е: да укрепим Отечествения фронт с всички сили, да продължим борбата за окончателното изкореняване на фашизма във всичките му форми и проявления и да работим за създаване на мощна, демократична и благоденстваща България.“⁷ След победата над фашизма, издигнала още по-високо престижа и влиянието на Съветския съюз в Европа и света, след постигнатото широко антифашистко народно единство в много европейски страни, след като дори във Франция комунисти влязоха в новото правителство, естествено беше ленинският гений на Георги Димитров да постави отново на дневен ред въпроса за мирно и постепенно преминаване към социализма с участието на всички нефашистки народни сили и организации: „Тоя път на общественото развитие... може да се покаже на някои по-бавен, отколкото: „вземай оръжието, бий наляво и надясно всичко и налагай своя диктатура!“ Но той е не само възможен, но реален, той е и несъмнено много по-безболезнен за народите...“⁸ Георги Димитров ще поясни при това, че „ние не смятаме да въвеждаме у нас пролетарска диктатура, но дали тя няма да стане един ден неизбежна — това ще зависи между другото и от поведението на световната реакция към нашата страна и към народнодемократичния режим“⁹.

Антипатриотичното поведение на реакцията рязко ускори хода на събитията, а всеотдайната работа на комунистите им донесе онова народно доверие, което позволи да се прогласи много по-бързо градежът на социализма. Но що се отнася до тактиката на партията в периода 1944—1948 г., тя беше единствено правилна, ленинска. Конкретна-

⁶ Вж. в. Камбана, 1938, бр. 634.

⁷ Г. Димитров до отечественофронтовска България. С., 1946, с. 21.

⁸ Историческото призвание на БРП (к). Реч пред Софийската областна конференция на БРП (к), 26. II. 1946 г. — Съвременник, 1946, кн. 6, 326—328.

⁹ Вж. Тодор Павлов, Теория на отражението. С., 1947, с. 525.

та разработка на тази тактика за литературния фронт дава Тодор Павлов, представител на БКП в новото регентство и всепризнат водещ марксистки идеолог философ и литературен критик. На 10 декември 1944 г. той държи слово пред събранието, на което е провъзгласен за почетен председател на Съюза на българските писатели, в което казва: „Но, разбира се, за нас, комунистите, най-висшият тип изкуство, най-висшият художествен метод е социалистическо-реалистическият. . . Ние това не крием. Но защо дори един романтик, стига да е антифашист по настроение, стига да е прогресивен гражданин и човек, да не може да намери място в нашите литературни издания? Ние можем, ние сме длъжни да докажем не само с критически статии, очерки, дискусии, но и с положителното си литературно творчество, че социалистическо-реалистическото изкуство е наистина най-съвършеният тип, най-съвършеният метод в изкуството. Но това не бива в никой случай да руши Отечествения фронт.“¹⁰

Тази линия е начертана от Георги Димитров, който в своето историческо, с програмно значение писмо до Съюза на българските писатели от 1945 г. се задоволява да издигне общодемократически задачи, не поставя задачата че за води борба за налагане на социалистическия реализъм и дори изобщо не споменава за него. Затова в речта си пред писателския конгрес същата година Тодор Павлов ще изтъкне, че „Георги Димитров, без, разбира се, да е престанал да бъде комунист и, нещо повече, именно защото е прекрасен комунист, се обръща към Съюза на българските писатели като *отечественофронтовец* и по-точно като един от инициаторите и ръководителите на отечественофронтското движение у нас, и, второ, . . . самото писмо е класически образец на съвършена отечественофронтска постановка и решение на основните въпроси, които животът е поставил пред нашия Писателски съюз и пред нашата литература.“¹¹

Трябва да имаме предвид, че освен няколко писма на Георги Димитров през този период не са публикувани други директивни партийни документи за линията на партията на културния фронт или специално на литературния фронт. Онзи, който чертаеше и разясняваше публично тази линия, беше Тодор Павлов, при това най-вече във времето, когато Георги Димитров още отсъствуваше от страната. Разбира се, тази линия, дадена и насочвана от Георги Димитров, беше оперативно и организационно разработвана в ЦК на БРП (к), в нейното осъществяване участваха широк кръг партийни активисти и културни дейци, но Тодор Павлов беше нейният пръв „съатор“ и най-авторитетен пропагандатор. (Този „тандем“ на културния фронт ни напомня за „тандема“ Ленин — Луначарски, за Бела Кун и Георг Лукач от времето на Унгарската съветска република, една традиция, която заслужава отделно изследване.) Ето защо може да се каже, че културната линия на партията след Девети септември беше фактически димитровско-тодорпавловска.

Тези неща трябва да се изтъкнат, защото в доклада си пред Петия конгрес на БКП Вълко Червенков ще им даде съвсем друга интерпретация. Той ще изопачи и ще отхвърли със задна дата културната линия, отстоявана от Георги Димитров и Тодор Павлов. Той ще обяви, че „Централният комитет никога не е проповядвал съжителство на марксистко-ленинска идеология с буржоазната и дребнобуржоазната идеология, не е признавал никаква „отечественофронтска идеология“, не е правил идейни компромиси. Ние никога не сме били за „съревнование“ между идеологически различните методи и течения.“¹²

Тодор Павлов е този, който, следвайки Георги Димитров, говори за „отечественофронтска идеология“, но съвсем не в смисъла, даден й от Вълко Червенков. Той изтъква, че не може да става въпрос за „отечественофронтска“ гносеология или политическа икономия — обществените науки биват или марксистки, или буржоазнолиберални, или фашистки. „В отечественофронтската програма обаче. . . участващите в Отечествения фронт партии и организации са постигнали съгласие по цяла редица идео-

¹⁰ Вж. На литературни и философски теми. С., 1946, с. 5.

¹¹ Пак там, с. 172.

¹² Вж. Пети конгрес на БКП. Стенографски протокол. С., 1949, с. 283.

логически въпроси, по цяла редица искания и задачи на нашето отечественофронтовско движение. "Тези задачи са: унищожаването от корен на фашизма и неговото идеологическо влияние, борбата срещу великобългарския шовинизъм, братският съюз със славянските народи, начело със Съветския съюз, а също с всички свободолюбиви народи, и т. н. В тоя именно смисъл ние „можем и трябва да говорим за отечественофронтовска идеология“¹³.

От тази гледна точка не е трудно да си обясним как и защо се е появила още в навечерието на Петия конгрес статията на доверения тогава на Червенков млад критик Ст. Каролев, в която се атакува защищаваната от Тодор Павлов теза за съревнование на художествените методи, при което най-активно да се доказват и пропагандират предимствата на социалистическия реализъм. Каролев пише: „На практика (!) тази теория означава насърчаване на формалистичното и реакционно изкуство (!), отричаше възможността и необходимостта писателят да преустрои своята психика и мироглед. . . (!)“

Нито Георги Димитров, нито Тодор Павлов обаче са правили „идейни компромиси“. Борбата за спечелване на съревнованието от социалистическия реализъм е прогласена от Тодор Павлов още на другия ден след победата на революцията; пропагандата на марксистко-ленинската философия, безпощадната критика на остатъците от фашистката и всяка реакционна идеология и методология е посочена като основна задача на списание „Философска мисъл“ и на марксистките философи от Георги Димитров още през 1946 г. За сектантско-догматичното мислене обаче беше недостъпна ленинската диалектика, присъща на мисленето на Георги Димитров и на Тодор Павлов. Метафизическият разум е неспособен да направи разграничение между временното практическо сътрудничество на хора с различни идеологии в името на общи цели, и идейните компромиси. Той смята, че може да спечели идеологическата борба просто като застави със силата на властта всички немарксистки да млъкнат. . .

А какво е „признавал“ Централният комитет, какво е трябвало да „проповядва“ на идеологическия фронт? „Политиката на сътрудничеството с другите демократични организации — пояснява докладчикът — в никакъв случай не ни свързваше и не ни свързва ръцете в критиката и борбата против *враждебните* теории. Тъкмо наопаки. Тя предполага тази борба.“¹⁴ Както се вижда, за Червенков всички немарксистки теории са „враждебни“, партията не е трябвало да подхожда диференцирано към фашистка и нефашистка буржоазна идеология, трябвало е още на Девети септември да започне да гоним и преследва всичко некомунистическо — независимо от липсата на мирен договор, от присъствието на чужда контролна комисия и т. н. Не се ли свежда имплицитната политическа философия на Червенков до отричане със задна дата на самия димитровски курс и на самия Отечествон фронт в името на старата левосектантска „чиста пролетарска революция“? Във всеки случай, ако той, добрал се до властта, постави въпроса за премахването на Отечествения фронт и на БЗНС, това едва ли е било току-така. . .

Ленинецът Тодор Павлов не можеше да не се сблъска с култовщината, както и тя не можеше да не се опита да го дискредитира. Той беше „виновен“ вече със самия факт, че е голям мислител и още повече — диалектик с неизтребима критическа и творческа страст. Но най-голямата му „вина“ беше, че е твърде популярен и обичан. Както е известно, в първите няколко години след Девети септември Тодор Павлов е на върха на славата си. Един от любимците на партията, той е може би най-таченият след Георги Димитров и Васил Коларов и от целия български народ. Той е един от най-уважаваните в Съветския съюз, Чехословакия, Югославия и други страни дейци на нова България. Негласно приеман от народа за пръв регент, той е същевременно първенецът на научната и художественотворческата ни интелигенция, на българската духовна култура-

¹³ Вж. На литературни и философски теми. С., 1946, с. 169.

¹⁴ Петия конгрес. . . , с. 283.

Едва петдесет и четири годишен е избран за почетен председател на Съюза на писателите, за почетен член на Съюза на журналистите и на Читалищния съюз.

Това едва ли можеше да се хареса на претендентите за вождове с култовски манталитет. Едва ли ще се учудим, ако проследявайки по-внимателно отношението на Червенков към Тодор Павлов, се натъкнем на зле скривания комплекс на неприязнено-стга. . . Разбира се, щом докладът прави преглед на идеологическата работа на партията за целия период преди и след Девети септември, не е било възможно да се премълчи името на Тодор Павлов, който получава съдържаната похвала, че за значителните ни завоевания в областта на философията „голяма е заслугата. . . и на др. Тодор Павлов“. В онова време, когато мислителят бе вече дал най-големите си приноси, особено отиваше на по-младия докладчик да каже нещо по-възторжено за него. Ала трябваше да дойде Април 1956, за да се чуе то от устата на др. Тодор Живков. . .

Анонимната атака срещу Тодор Павлов в доклада на Червенков не се ограничаваше с обявяването на неговата (и на Георги Димитров) линия на художествено-културния фронт за линия, която „ЦК никога не е проповядвал“. Разглеждайки положението в науката, докладчикът ще каже: „Фактът, че нашата биологическа наука например е почти изцяло в плен на метафизическото и идеалистическо вайсманистко-морганистко направление, доказва, че *за това състояние вина имат и нашите философски работници*, на които липсват познания в един или друг клон на науката.“¹⁵ Това обвинение към нашите философи се отнася естествено преди всичко за техния общопризнат лидер Тодор Павлов. Нека добавим, че на националната биологическа конференция след Петия конгрес Тодор Павлов трябваше да си прави самокритика за това, че в „Теория на отражението“ споделя възгледите на Вайсман — Морган. . .

Сега вече можем да кажем, че на Петия конгрес Червенков не е пропуснал още един шанс да нанесе удар на Тодор Павлов. Поводът е изказването на големия ни философ, тогава председател на БАН. Приветствайки горещо постановката на Георги Димитров, че народнодемократичната власт може и трябва да изпълнява функциите на пролетарска диктатура, Тодор Павлов предупреждава, че тази постановка „в никой случай не би трябвало да се използва от наши деятели долу по места като основание да не се спазва нашата народнодемократическа законност. . . “Това е в пълно съгласие с Георги Димитров, който подчертава в речта си пред милиционерските началници на 21. I. 1946 г.: „Опитът показва, че всяка власт, включително и нашата народна власт, е съпроводена с много съблазни и изкушения. . . В това отношение е необходима голяма морална твърдост и постоянна бдителност.“¹⁶ Впрочем Тодор Павлов напомня, че и в самия конгресен доклад Георги Димитров осъжда „губернаторството“. Изобщо всеки може да прочете в издадената през 1949 г. стенограма на Петия конгрес пълния текст на изказването на Тодор Павлов и да се увери, че в него няма нищо „скандално“. Но ето че философът е порицан в Заключениеното слово на вожд на партията: „Изказаното пред конгреса от нашия другар Тодор Павлов опасение, че формулировката за нашия народнодемократичен режим като форма на пролетарската диктатура можела да насърчи опитите за нарушаване на законността, предизвиква голямо недоумение. Подобно опасение е лишено от всяко основание. Народнодемократическата власт, изпълняваща функциите на пролетарската диктатура, по своето същество и характер не може да търпи никакви произволи и беззакония.“¹⁷

Недоумение предизвиква за съжаление тъй превратното тълкуване на казаното от Тодор Павлов! В разговор с пишещия тези редове Тодор Павлов сподели, че още на другия ден поискал да бъде приет от Георги Димитров за обяснение. Вождът казал, че в момента, когато Павлов е говорил, той е бил зает с други неща и не го е чул добре. През почивката обаче Вълко Червенков му обърнал внимание, че според Тодор Павлов провъзгласяването на диктатурата на пролетариата е „преждевременно“, тъй като ще

¹⁵ Пет конгрес. . . , с. 289.

¹⁶ Съчинения Т. 12, 1954, 51—52.

¹⁷ Политически отчет на ЦК на БРП (к) пред Петия конгрес на партията. С., 1974, с. 156.

поощри (!) нарушенията на социалистическата законност. По думите на Тодор Павлов, Георги Димитров изразил съжаление за недоразумението и обещал да намери в близко време подходящ случай да се поправи. Както е известно, твърде скоро след това здравето на вождя на партията и народа рязко се влоши, а последвалата след няколко месеца негова кончина попречи да се осъществят и други негови намерения и обещания. . . Разбира се, въпросът не е толкова до устните свидетелства на едни или други лица. По-важни са фактите и документите. Онова, което е налице в стенограмата на конгреса, онова, което се случи с Тодор Павлов на конгреса и особено онова, което ставаше по времето на култа към личността на Вълко Червенков. Тодор Павлов, някога председателствувал историческата нелегална Витошка партийна конференция и тогава още избран за член на ЦК сред още само десет души, бившият секретар на ЦК на партията на труда, бившият отечественофронтовски регент, видният партийен публицист и международно прославен философ, председателя на БАН, не бе предложен в състава на ЦК дори за кандидат-член! Трябва обаче да се подчертае, че именно Тодор Павлов беше този, който издигна от трибуната на Петия конгрес предупредителен глас срещу опасността от тези нарушения на социалистическата законност, на които станали свидетели по-късно. . . Отгук нататък той ще получи не едно пряко или косвено оскърбление от новия „вожд“. (Така, сред многобройните приветствия до Тодор Павлов по случай 60-годишнината му ще липсва приветствие от Червенков. В статията си „Априлският пленум и науката“ философът разказва как е бил изопачен и публично злепоставен от култовския „вожд“ по повод една монография на Икономическия институт на БАН и т. н. . .)

Нека добавим, че Тодор Павлов бе изправен пряко и персонално пред съда на култовския догматизъм. В обширна критична статия от трима съветски философи за първите годишнини на списание „Философска мисъл“ той бе порицан за „обективизъм“, „хегелианство“, „абстрактен академизъм“, „разсъждения за „общочовешката култура“, които наливат вода в мелницата на космополитизма“, „отсъствие на политическа заостреност“ в критиката на Михалчевото ремкеанство, неспособност да разкрива „класовите корени“ на разглежданите теории и т. н. Особено остро бе осъден Тодор Павлов затова, че отстоява тезата за специфичния път на всяка страна към социализма, произтичаща от диалектиката на общо, особено и единично, макар че (или може би тъкмо защото) тази теза отстояваше и Георги Димитров, изхождащ на свой ред от Ленин. Не без заплашителна нотка се отбелязваше, че Тодор Павлов не си е направил публична самокритика за „погрешното“ си изказване пред Петия конгрес. . . Всички тези нелепи обвинения бяха подкрепени изцяло от редакционната колегия на „Философска мисъл“¹⁸. Към това се прибавяше и обвинението на автора на предговора към второто руско издание на „Теория на отражението“ Ф. Георгиев, че Тодор Павлов „съвършено недостатъчно е отразил в нея сталинския етап в развитието на марксистко-ленинската философия“. Впрочем в посочената книжка на „Философска мисъл“ Тодор Павлов е поместил петдесет страници откъси от свои произведения явно в отговор на абсурдните критики, намиращи у него „десни отклонения“ от марксизма. . .

Но да се върнем към литературата и изкуството. Преди години в кандидатската си дисертация на тема: „Борбата на БКП за развитие на ленинските естетически принципи в нашата литература след Априлския (1956) пленум на ЦК“ (Москва, АОН при ЦК на КПСС, 1966) пишещият тези редове постави въпроса: възможно ли е сектантско-доктринерските възгледи на Червенков да не са намерили отражение в изнесения от него доклад и в предложената от него резолюция по идеологическата работа на Петия конгрес на БКП? Там си позволихме да отбележим, че както в доклада, така и в резолюцията отсъства онази широта на подхода и гъвкавост на постановките, които виждаме у Георги Димитров. Резолюцията беше първият разгърнат партийен документ, който трябваше да служи дълги години за ръководство на нашата култура. Разбира се, записаното тук в основата си е правилно, ала крайно недостатъчно и, както

¹⁸ Вж. Философска мисъл, 1950, кн. 3—4.

днес можем да видим — тесногърдо. В този документ не се изтъква сложността на процеса на идеологическо преустройство при писателя и при интелектуалеца изобщо, сериозна опасност от сектантска вулгаризация на изискването за партийност на художественото творчество, няма и намек за необходимостта от многообразие на творчески стилове и жанрове, за това, че основен метод в работата на партията сред интелигенцията е методът на убеждението. Разбира се, Червенков декларираше, че „внедряването на марксизма-ленинизма в науката и изкуството не може да се „обяви“, да се декретира“, че тук са потребни „и умение да се маневрира, и такт, и време“. И същевременно заявяваше: „Враждебните на марксизма-ленинизма идеологии трябва да бъдат разбити на пух и прах, безмилостно изкоренени от нашата действителност...“¹⁹ Разбира се, след Петия конгрес партията извърши огромна идеологическа работа, постигнати бяха съществени успехи, но как можеха да бъдат съчетани „тактът“ и „безмилостното изкореняване“? На практика „тактът“ остана само дежурна фраза. В речите си пред художниците като председател на Комитета за наука, изкуство и култура и секретар на ЦК Червенков декларираше: „Политиката на безразборна гонитба на „формалистите“ не е партийна политика. Това е сектантска политика... Ние гоним само враговете.“²⁰ Но, станал вече „вожд“, на януарския пленум на ЦК през 1950 г. той провъзгласи: „Главен враг е врагът с партиен билет.“ Подел кампания за „изкореняване на формализма“ в изобразителното изкуство, като своите сътрудници изкуствоведи и той смяташе за „формалисти“ („повече или по-малко“) такива водещи представители на социалистическия реализъм като Александър Жендов, Стоян Сотиров, Стоян Венев, Николай Шмиргела, Илия Петров, Александър Стаменов и др. Техният „формализъм“ се състоеше в това, че не рисуват като Мърквичка и Антон Митов, като руските „передвижници“ и техните последователи, а търсят самобитни решения в духа на един модерен реализъм. Когато Жендов се обърна към него с другарска молба да не се доверява на своите сътрудници и да прекрати предприетото от тях безразсъдно преследване на художниците, Червенков свика съвещание, на което произнесе реч „За партията или против партията в изобразителното изкуство“. Той обяви писмото на Жендов за „платформа за борба против партията“, а самия него — за „изразител на класовия враг в изкуството“.

Напомниме тези неща, за да подчертаем, че Тодор Павлов нямаше нищо общо с тях. Наистина в „Основни въпроси на естетиката“ той също споменава за „борба против всички и всякакви прояви и рецидиви на формализма“ (с. 382), но той имаше предвид не горепосочения „формализъм“, а декадентския формализъм на модернистите и това у него не беше повече от силна фраза. (Що се отнася до „формализма“, за който говореше в рецензиите си за художници, като Обрешков, Перец и Бараков, в края на 30-те години, Тодор Павлов го разбираше съвсем не както вулгарните социолози. Докато Л. Белмустаков и неговите съмишленици се „хващаха“ предимно за *формата*, като преследваха всяко по-свободно третиране на натурата, дори и при революционните художници, Тодор Павлов се „хващаше“ за *съдържанието*, визираще социалното поведение на творца в тежки за народа и човечеството времена. Той признаваше таланта на младите живописци и правото им на формални търсения, проявяваше тънка критическа чувствителност за лиричното начало, което носеха пейзажите и натюрмортите на нашите „модерни“, но искаше от тях повече гражданска ангажираност. Неговите рецензии са по принцип утвърждаващи. И ако в отзива си за Бараков той е допуснал превес на упреците над похвалите, това е едно отклонение от присъщата му широка естетическа позиция.) Наистина през 1948—1950 г. върху страниците на „Философска мисъл“ се състоя дискусия за нашето художествено наследство, в която изкуствоведът Л. Белмустаков и неговите съмишленици излязоха сярко изразени вулгарносоциологически възгледи, а в заключителната статия се цитира и допълва зловещата клеветническа характеристика на Александър Жендов. Всичко това обаче още не означава, че Тодор

¹⁹ Петия конгрес. . . , с. 283.

²⁰ Вж. За науката, изкуството и културата. С., 1953, с. 219, 222.

Павлов, който беше главен редактор на списанието, стои зад тези публикации. Самата дискусия, както сподели Тодор Павлов с пишещия тези редове, е направлявана от Червенков, който беше и пръв член на редакционния комитет на „Философска мисъл“. Който е запознат с положението на Тодор Павлов по това време и може да чете между редовете, ще установи лесно истинската му позиция. Неслучайно въпросната заключителна статия не е придружена от никаква редакционна бележка, нито от изрично ангажиране на редакцията в самия текст. Напълно чужда на мисълта, естетиката и стила на Тодор Павлов, застъпваща от началото и до края становищата на Л. Белмустаков, тя издава недвусмислено на чие перо принадлежи.

Тодор Павлов не е писал и подписал нито дума против Жендов. В онази обстановка това беше почти демонстративен израз на несъгласие с неговите хулители. Той не взе участие и в издателствата на Червенков над „злополучните критици“ на романа „Тютюн“. Разбира се, той също осъди безспорната им грешка, но запази тон на уважение към техните личности. В разговори по този повод той изтъкваше, че болшевишката критика изисква да не забравяме и силните страни на критикуваните, че в случая е ставало въпрос за способни млади хора, предани на делото на революцията, направили немало за разобличаване на реакционните схващания за литературата и за идеологическото преустройство на културния ни фронт. Нещо повече, той отбелязваше, че в теоретическите си трудове те са били на верни позиции (ставаше дума най-вече за монографията „Литературата като познание“, студиите и статиите на Пантелей Зарев, когото Тодор Павлов особено ценеше); неслучайно по-късно, в годините след Априлския пленум, тези критици израснаха творчески, създадоха големи произведения, спечелиха високо признание.

Тодор Павлов бе свързван след Девети септември с обществена и с научно-управленческа дейност като председател на БАН и нямаше време да следи задълбочено най-новата литература. Както вече бе отбелязано, до историята с „Тютюн“ на Димитър Димов той изобщо не е писал рецензии, нито проблемни статии, посветени на художествени произведения, създадени след Девети септември. Наистина той издаде през 1949 г. книгата „Основни въпроси на естетиката“, но това беше допълнено и преустроено издание на „Обща теория на изкуството“, в което отново се отстояваше същият оригинален, по ленински гъвкав и многостранен подход към философския анализ на художественото творчество. Още през 1948 г., в кн. 1 на сп. „Септември“, Тодор Павлов предупреждаваше, че „ние все още имаме литературни теоретици и критици, които фактически не са преодолели своя явен вулгарен социологизъм“²¹. Той имаше предвид продължаващото нихилистично сектантско отричане на Пенчо Славейков, на Яворов и други противоречиви творци от миналото, срещу което сам бе започнал да воюва още преди Втората световна война. И той продължи да воюва за творческо-марксистическо отношение към наследството с доклади и изказвания по повод юбилейни годишнини на Цанко Бакалов-Церковски, Елин Пелин, Иван Вазов, Пенчо Славейков, Димитър Полянов, Георги Кирков и редица други писатели. Неговата студия „Към въпроса за естетическите и литературно-критическите възгледи на Димитър Благоев“, включена в сборника „Български поети и писатели“ от 1952 г., е още един урок по творчески марксизъм, по ленински подход към явленията на литературата.

Известно е, че след „разгрома“ на съветските генетици през 1948 г. и след самоотричането на нашите генетици през 1949 г. Тодор Павлов, както мнозинството наши и съветски философи, не намери за нужно да се запознае внимателно с първоизточниците, да види какво точно пише Вайсман, а се довери съляпо на коментара на Лисенко. Той също се поддаде на провокациите на реакционните привърженици на класическата генетика и повярва на спекулациите на Лисенко с легендарното име на Мичурин. Наистина в онова време на „студена война“ на империализма срещу Съветския съюз не беше лесно да запазиш спокойствие, когато някои лидери на морганизма обосноваваха „правото“ на буржоазията да господства с това, че тя притежавала „елитно

²¹ Вж. Основни въпроси на естетиката. С., 1949, с. 359.

наследствено вещество". Но неуместната интервенция на философите в частнонаучната полемика на генетиците, и то на страната на Лисенко, беше груба догматична грешка, която Тодор Павлов накрая честно призна. Навлязъл дълбоко като философ-методолог в материята на повече от десет науки, той пристъпи правилно към проблемите на кибернетиката. Мълвата, че Тодор Павлов е отричал (пряко или „косвено“) кибернетиката няма нищо общо с истината. Утвърждавайки възторжено от самото начало нейните успехи, той воюваше с некомпетентното философствуване на някои нейни представители.

Известно е, че враговете на комунизма и ревизионистите на марксизма в наше време наричат всеки твърд и неподкупен марксист ленинец „сталинист“. Като отхвърляме тази терминологическа диверсия, не можем да не признаем, че в извънмерното и незаслужено славословие на Сталин през втората половина на 40-те и началото на 50-те години, към което бяха причастни всички тогавашни партийни и идеологически кадри, участвуваше и Тодор Павлов. И все пак това бяха повече жестове на външна ритуалност, зад които продължаваше да функционира самостоятелната мисъл на философа. Впрочем съществуват и достатъчно преки доказателства за неговата независима ленинска позиция по редица въпроси още от времето на пребиваването му в Москва преди войната. Неслучайно антиленинските елементи са подготвяли и неговото репресиране. Нека си запазим обаче правото да разкажем за тези неща другаде. . . Тук ще подчертаем, че Тодор Павлов не носи никаква отговорност за курса, наложен след Петия конгрес в областта на литературата и изкуството от Вълко Червенков и неговите сътрудници. Ако през 1953 г. Тодор Павлов се намеси отново в текущите литературни работи, то беше, за да продължи отново ленинската си борба на два фронта — против рецидивите на естетизма и против сектантския догматизъм.

В ЗАЩИТА НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА СПЕЦИФИКА И НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ. ДАНЪКЪТ НА СОЦИОЛОГИЗМА И САМОКРИТИКАТА НА ТОДОР ПАВЛОВ

Сектанството в оценката на редица писатели от миналото, срещу което още през 30-те години започна борба Тодор Павлов, се прояви отново след Девети септември. И отново срещна отпора на Тодор Павлов. Някои от младите критици обаче не се вслушваха особено в неговото мнение. Напротив, не без язвителност те го уличаваха в „надценяване на специфичното в художественото отразяване“, в „неправилни изказвания за произведенията на индивидуалистите и символистите и по-специално за техния стил и език“ — понеже той намирал ценни неща и във „втория период“ на Яворов и признавал приноса на символистите в обогатяването на поетичната форма²².

Що се отнася до подхода на култовската критика към съвременните художествени явления, известно е, че в него доминираха политическият субективизъм и грубият нормативизъм, които сковаваха всеки честен художнически порив към разкриване на цялата правда за живота. Тази критика намирал не без демагогско притворство „несъвместимост“ между драматизма и оптимизма в градежа на новия свят. Когато писателят Д. Данин, имайки пред очи уроците на великото световно изкуство и на светската художествена класика, призовава: „На всяка цена търсете силни усещания, намерете, намерете драма, инак вашето изкуство е недействително!“, той бе подложен на истинско издевателство. Ругаеха го, че „противопоставя на социалистическия реализъм метафизическото понятие „драматизъм“, че „на критика не е по вкус здравият оптимизъм на съветския бит“ и т. н.²³

²² Вж. например С.т. Каролев. Димитър Благоев, литературен теоретик и критик. С., 1951, 216—217.

²³ Вж. Ф. Головенченко. Да държим високо знамето на съветския патриотизъм в изкуството и литературата. Превод от руски. — Литературен фронт, 1949, бр. 7.

Тодор Павлов нямаше нищо общо с украсителския антиреализъм и с голия идеологически редукиционизъм на тази естетика. Напротив, той воюваше с нея още от 30-те години. Тодор Павлов нямаше нищо общо с онази критика, която намираше дори в страстно партийното стихотворение „Писмо“ на Христо Радевски „индивидуалистическо светоусещане“ и „отсъствие на гражданска позиция“; обратно — той бранеше Христо Радевски: „Намериха се и умници, които видяха в някои работи на поета „само лични интимни преживявания“, а не видяха, не разбраха, не почувствуваха, че тези поетови лични преживявания са . . . така партийно заострени и същевременно художествено ярки и убедителни, както и неговите най-добри песни, посветени направо на партията.“²⁴

Както е известно, ругателската червенковска статия в „Работническо дело“ от 16 март 1952 г. неволно отключи вратата за настъпление срещу догматизма, което отиде много по-далече, отколкото можеха да предполагат нейните автори. Докладът на Христо Радевски, тогава председател на СБП, прочетен на писателското събрание, както и голямата статия на Г. Димитров-Гошкин, тогава зам. главен редактор на „Литературен фронт“, под заглавие: „За творчески литературнокритически подход“, станаха основа за голяма дискусия върху състоянието на литературната критика.

Гошкин вярно напомняше, че художественото произведение не е илюстрация на философски, икономически и политически идеи, че то е „цялостно специфично единство от съдържание и форма“. Критikuвайки справедливо схематизма обаче, той отиде в обратната крайност, като заяви, че „специфичното и оригиналното — в съдържанието и формата — . . . е *най-важното* в художественото произведение“ (к. н. — А. А.), че критиката трябва да разкрива преди всичко индивидуалността на автора, непотворимото в творбата. Това бе забелязано веднага. П. Данчев публикува в „Литературен фронт“ (1953, бр. 41) статия под заглавие: „Зад марксистката терминология“, в която, осмивайки „мгълватата хегелианска фразеология“ на Гошкин, го обвиня за „изразител на формалистическата идеалистическа естетика“. По този начин дискусията можеше да се изроди в безплодна битка между две крайности, подобно на някогашния „кормиловски“ спор. Необходимо беше да се „ударят“ едновременно и догматизмът, и естетизмът в името на творческата естетика на социалистическия реализъм. Необходимо беше ленинската диалектика и партийност, необходим беше концептуалният, философскотеоретически подход, свързан с критическата практика, който беше присъщ на Тодор Павлов.

И Тодор Павлов се намеси своевременно с голямата си студия „Изкуство и живот. Литературна история, теория, критика и политика“. Пълният текст на това съчинение обаче можа да види бял свят само като издание на БАН. В „Литературен фронт“ пуснаха само малка част от него, тогава километрични статии очевидно можеха да печатат само ръководните редактори на вестника. . . С тази студия Тодор Павлов разшири теоретически пробива, направен неволно със статията в „Работническо дело“ за критиците на романа „Тютюн“. Докато тази статия се отнасяше до една творба със сюжет от миналото, макар и недалечно, Тодор Павлов заедно с други литератори пренесе огъня върху догматизма в литературата на съвременна тема, а това вече никак не можеше да се хареса на Червенков. И той побърза да спре преждевременно тази дискусия, като нарече Гошкин „объркана глава“ и даде указание възгледите му да се разобличават като „антимарксистки“²⁵.

Според нас „Изкуство и живот“ е едно от най-силните естетически съчинения на Тодор Павлов след „Обща теория на изкуството“. Тук виждаме отново методолога от ленински тип. В тази студия Тодор Павлов отново защити спецификата на изкуството, напомни, че то е „незаменимо, оръдие за осъществяването на социализма и комунизма“, но „поставя и решава тази своя генерална историческа задача по свой собствен, специфичен само за него начин“²⁶. Тодор Павлов отново доказа с убедителни аргументи,

²⁴ Творческият път на Христо Радевски. — Език и литература, 1953, кн. 6.

²⁵ Вж. отчета за партийното събрание на писателите. — Литературен фронт, 1962, бр. 4.

²⁶ Вж. За марксистическа естетика, литературна наука и критика. Т. 2 С., 1955, с. 298.

че „нито е научно допустимо, нито е естетически и политически целесъобразно да се започва и свършва по същество с творческата личност или индивидуалност (оригиналност) на даден автор и произведение“²⁷. Да се подчертава специфичното или оригиналното у даден автор „е безусловно необходимо във всяко отношение, но същевременно то самото се нуждае от своя страна от научно марксистическо обяснение, което може и трябва да бъде по самото си същество дълбоко исторично...“²⁸ Но Тодор Павлов си даваше сметка, че в момента главната беда е вулгарносоциологическият догматизъм на групата водещи млади критици, които и след статията в „Работническо дело“ упорито отстояваха своите позиции, не виждаха връзката между сектантското отношение към литературното наследство на Вазов, Пенчо Славейков, П. Яворов и други, и провала в оценката на романа „Тютюн“. Тодор Павлов, който толкова обичаше Благоев, смяташе се негов ученик и му посвети главния си труд „Теория на отражението“, не подкрепи опита на Христо Радевски да оправдае Благоевото отрицателно отношение към Вазов с особеностите на тогавашното време, с нуждите на идеологическата борба. Той изтъкна, че се касае за неправилно по принципи отношение на тесните социалисти към интелигенцията, както и към трудещите се селяни като необходими съюзници на пролетариата.

В „Изкуство и живот“ Тодор Павлов отново защити широкото си разбиране за социалистическия реализъм. Той възрази на Георги Цанев, който „отново развива тезата си, че поемата на Гео Милев „Септември“ не може да се нарече социалистическо-реалистическа. И защо? Защото в нея имало моменти или елементи на експресионизъм и натурализъм.“ По този повод Тодор Павлов отново подчертава: „Преди да се пише и напише научната история на нашата литература, нашите автори наистина би трябвало добре да разберат марксистическо-ленинския исторически метод, като престанат веднъж завинаги да плащат данък на сухите догми, талмудическите абстракции, цитатничеството и аполитичността.“²⁹

Няма нищо чудно в това, че наред с могъщото плодотворно въздействие на съветската литература и на съветското литературознание през този период върху нашия литературен живот се отразяваха и онези негативни явления в тяхното развитие, които по-късно бяха осъдени и отхвърлени от здравите сили в самата съветска литература. Тодор Павлов не се поколеба да постави и този въпрос, отбелязвайки, че „съветските научни и художествени възгледи и постижения трябва да се усвояват, прилагат и разработват по-нататък действително творчески марксистически, при конкретните условия и задачи на цялото съвременно наше общество, културно и литературно развитие“³⁰. За онова време, когато Червенков и неговите сътрудници пренасяха съветския опит повече механически, отколкото творчески, когато всяка директивна статия в съветския печат се приемаше за важеща без уговорки и за нас, подобна забележка беше и нова, и дръзка. В онези години, когато Александър Фадеев бе критикуван, че в „Млада гвардия“ не е показана експлицитно ролята на партийните ръководители, когато иронията над тезисно нарисувания образ на партийния секретар можеше да бъде квалифицирана като „издевателство над партията“, Тодор Павлов писа, че „произведението може да бъде дълбоко идейно-политически наситено и действено, дори когато думата партия не се среща в него и главните му герои не са партийни секретари“. Той напомни, че „сам Й. В. Сталин предупреждаваше от изпадане в схематизъм, рапловщина и гола партийна декларативност и препокръчваше в областта на литературната теория и критика да не се употребяват чисто партийни определения, характеристики и пр.“³¹ В онова време, когато Червенков пак чрез редакционна статия в „Работническо дело“ жигосваше оперетата „Деляна“ за това, че на преден план е любовта на младите кооператор и кооператорка, а не производствената им надпревара, когато решаваше въпроса за „формализ-

²⁷ Вж. пак там, с. 299.

²⁸ Вж. пак там, с. 303.

²⁹ Пак там, 309—310.

³⁰ Вж. пак там, с. 308.

³¹ Вж. пак там, 343—344.

ма“ в изобразителното изкуство е груби политически квалификации и с чисто административни средства, когато в художествените произведения партийните ръководители се изобразяваха като непогрешими свръхчовеци — подобни изказвания на Тодор Павлов бяха необичайни, звучаха предизвикателно.

Във време, когато се ширеха и утвърждаваха схематизмът и лакировката на живота, илюстративизмът и едностилието, Тодор Павлов издигна глас, че „социалистическо-реалистическото изкуство е и трябва да бъде преди всичко и главно правдиво“; че „и в социалистическото изкуство може да има и има конфликти от антагонистическо естество“; че „неантагонистическите противоречия. . . също предполагат конфликти, сблъсъци, ако щете и трагедии“; че новото изкуство трябва да отразява „изумителната сложност, устрем, величие и красота на социалистическата действителност и нашия неотменен ход напред“; че то трябва „да се разгръща и развива в безкрайното многообразие на всички видове, жанрове и стилове, с приложение на най-различни изобразителни средства и похвати“³². Що се отнася до литературната критика, тя не трябва да забравя, че „главният предмет на едно социалистическо-реалистическо произведение са самите живи, реални, сложни, диалектически противоречиви хора и обществени отношения“; тя е длъжна „да проучва и преценява доколко художественото произведение е социалистическо-реалистически правдиво и художествено. . .“³³ Критикът, напомняше Тодор Павлов, трябва да овладява и творчески да прилага основните теоретико-мирогледни и методологически положения на марксизма-ленинизма и на марксистската естетика, той трябва да владее добре родния език, всички форми и похвати на литературния анализ, да „изучава и преценява по достойнство художественото майсторство на писателя“³⁴.

Не по-малко остра беше критиката на Тодор Павлов към култовския стил на работа, насаден в литературните редакции, където се отнасяха безцеремонно с ръкописите на авторите, включително и с неговите: „Разбира се, редакциите имат не само право, но и задължение да не пропускат във вестника и списанието явни реакционни, антипартийни, антимарксистски, антисъветски, неактуални, неграмотни работи. Но толкова! Всичко останало, включително стилът на авторите, трябва да се запазва, а не да се подстригва според разбиранията и вкуса на този или онзи редактор или съюзен ръководител“.³⁵

Антидогматичният дух на „Изкуство и живот“ се манифестира и в общите изводи, които прави Тодор Павлов. Главният му извод е, че „нашата литература и литературна критика трябва по-здрави, по-органично, по-плътнo да се свързват със самия живот, със социалистическото строителство. . . „Както е известно, именно този път посочи на писателите и др. Тодор Живков след Априлския пленум през 1956 г.: „Повече между народа, по-близо до живота!“

Същата линия Тодор Павлов отстоява по-нататък в голямата си статия „За обекта (предмета) и субекта на изкуството“, отпечатана в сп. „Философска мисъл“, 1955, кн. 1. По това време позициите на Червенков бяха вече морално разклатени, но властта беше още в ръцете му. Той можа да се яви на партийно събрание на писателите „във всеоръжие“, да обяви техните изказвания за „атака срещу партийната линия и срещу партийното ръководство на литературата“ и да застави някои от тях на следващото събрание да си правят самокритика. Трябва обаче да се знае, че в атаката на писателите срещу антиленинските методи на Червенков участвуваше и Тодор Павлов — не само с фундаменталната критика на догматизма в литературата, която по-горе очертахме, но и в политически, и в общоидеологически план. В споменатата статия той заявява, че трябва да се направят „съответните изводи относно ролята и значението на колективните методи на работа и ръководство в партията, държавата, масовите обществени организации и пр.“, че без да се отрича ролята и значението на „истински великите лич-

³² Вж. пак там, с. 349, 475, 324.

³³ Вж. пак там, с. 351.

³⁴ Вж. пак там, с. 354.

³⁵ Пак там, с. 356.

ности³⁶ и изобщо на личността в човешката история, трябва „всеотрасно да се осветли въпросът за ролята на масите в историята“³⁶.

Пак в тази статия Тодор Павлов защитава образа на Борис Тъкачев от „Обикновени хора“ на Г. Караславов срещу догматичната критика; разсъждава за „дълбокия смисъл“ на смъртта на Тургеневия Инсаров, който очевидно не може да се разбере от позициите на „елементарния социологически анализ“; отново отбелязва, че не е задължително в един съвременен роман да има партиен секретар, а в един съвременен пейзаж да има трактори и комбайни; застъпва се за необичайните форми на изображение, за фантастичната „нереалност“, за хиперболите и гротеските, които обогатяват арсенала на нашето изкуство; иронизира онези, които искат в комедията непременно да има положителен герой. Разбира се, Тодор Павлов не беше единственият, който настъпваше срещу догматизма и схематизма, в това настъпление постепенно се включваха все по-голям брой писатели и критици, но той постави въпросите в широк теоретичен план, направи цялостни и всеобхватни изводи.

Може да изглежда странно, ала ако трябва да говорим за някакви, макар и умерени, догматични грехове на Тодор Павлов, трябва да ги търсим отчасти в „Изкуство и живот“, но главно в някои следващи публикации, сиреч по същество в следкултовското време.

Разбира се, за революционния хуманист и диалектик, за гражданина и ленинец, за творческия мислител Тодор Павлов култовският комплекс не можеше да бъде „конгенитален“. Ето защо на историческия Априлски пленум на ЦК на БКП през 1956 г. той беше сред онези, които осъдиха решително безобразията на Вълко Червенков и подкрепиха инициатора на пленума Тодор Живков. Тодор Павлов приветствува горещо победата на ленинските сили в партията и стана най-деен поборник на априлската линия. Неслучайно той отиде специално в Пловдив, за да види „Прокурорът“ на Георги Джагаров, прие възторжено тази творба и писа, че тя ще влезе в „златния фонд“ на нашата драматургия. Но когато дори истинският ленинец се втурва да обяснява явления нови, небивали и в живота, и в литературата, нормално е той и да сгреша в една или друга насока. Важното е грешките му да не са груби и да умее да ги осъзнава. Що се отнася до Тодор Павлов, той си даваше сметка, че в естетиката има още много неизяснени неща и непрекъснато призоваваше към делова марксистка дискусия.

Върнал се отново към проблемите на литературата след 1953 г., Тодор Павлов се зае да изясни „дълго измъчвания“ го проблем за типичното като естетическа категория и да види неговите проекции в практиката на съвременното социалистическо изкуство. Той направи истинско теоретическо откритие с постановката си за типичното като „репрезентативна представа“, но стигна и до спорното твърдение, че „не всички типични образи са еднакво правдиви, ценни и прогресивно действени“³⁷. От тази гледна точка той писа за епопеята на Шолохов „Тихият Дон“: „Да си представим, че след няколко десетилетия нашите читатели прочетат, от една страна, „Тихият Дон“, чиито два главни героя се колебаят до самия край на романа, и, от друга страна, подобен някой роман, със същите езиково-стилни и други художествени достойнства, но с герои, които след редица типични колебания минават най-сетне съзнателно и решително заедно с цялото съветско трудово селячество върху релсите на социализма и комунизма. Кой от двата романа, при еднакви други художествени достойнства, ще бъде повече четен, ценен и обичан не само от нашите потомци, но и от самите нас днес?“³⁸

От същата гледна точка, според която социалистическият реалист трябва да изобразява всъщност само „първостепенното“ и „главното“ типично, Тодор Павлов писа, че „нашите автори, които искат да ни дадат картината на национализацията в село, са длъжни да... подбират обекти за национализиране от по-крупен, решаващ мащаб“³⁹.

³⁶ Вж. За марксистическа естетика... с. 390.

³⁷ Вж. пак там, с. 434.

³⁸ Пак там, с. 433.

³⁹ Вж. пак там, с. 431.

Все същото разбиране за типичното го накарва да отрече въведения от Димитър Димов във втората редакция на „Тютюн“ образ на сектантката Лиля: „... а нямаше ли в нашето движение други женски образи, и по-интересни, и по-красиви, и главно изразяващи по-пълно и по-точно онова, което беше именно най-типично за нашата жена — комунистическа боркиня и революционерка?“⁴⁰ Тодор Павлов искаше да види в романа „Обикновени хора“ на Георги Караславов типични представители на всички основни социални слоеве и партии, както и много по-подробна картина на живота на народните маси — за сметка на ... описанието на личния живот на Станка⁴¹.

Днес не е трудно да видим тук рецидиви на един твърде праволинейно идеологизиращ литературата подход, дори на вулгарен социологизъм, макар и не в най-злочактивна форма. Но през първите едно-две десетилетия след победата на революцията тези въпроси не бяха така прости за решаване. За първи път в историята нещата се преобръщаха коренно. Частният и трудово-общественият живот на индивида се сливаха или поне преплитаха по невиджан още начин. Победилата след столетия гнет и с цената на потоци кръв революцията трябваше да укрепва своята власт, тя се нуждаеше от най-действено функциониращо изкуство, което да увеличи с положителния пример на героите си. Както майката не иска да чува за недостатъците на рожбата си, така и революционерите мъчно приемаха изкуството, което се спира върху негативните страни на действителността след революцията, въпреки декларациите си в обратен смисъл. Неслучайно и Тодор Павлов споменаваше мимоходом за „злостните клеветнически разкази на Зошченко“⁴², стигайки понякога и до наивно звучащо днес политизиране на нещата.

Тогава още не беше ясно, че не може да се иска във всяко широко платно да се отразява цялостната социална структура, че това цялостно отражение на живота се постига от литературата в нейната съвкупност и многообразие. Иначе щеше да бъде достатъчен един-единствен голям роман, останалите щяха да бъдат само негови вариации. Не се разбираше, че „първостепенното“ и „главното“ е преди всичко в позицията на автора, който всъщност е главен герой на творбата — видим или невидим. Не се разбираше достатъчно, че освен социологическият план творбата има и друг, философски план, който може да бъде по-важен. Тодор Павлов не си даваше сметка, че Шолохов и Димитър Димов не бяха толкова хронисти, колкото философи на историята; че да се иска от първия да доведе Мелехов до стана на болшевиките, а от втория — да въведе образ на комунистка, който да се противопостави равностойно на Ирина, означава да се иска от тях да напишат всъщност други творби. Защото сериозно построеният роман не е нещо като хотел, в който могат да влизат и излизат всякакви герои. . .

Тодор Павлов обаче не замръзна върху рецидивите на социологизма. В писмото си до Михаил Шолохов по случай неговата 70-годишнина той си направи искрена самокритика относно оценката на централните образи в „Тихият Дон“ и благодари на великия писател за „урока“ по социалистически реализъм. „Тихият Дон“ — писа Тодор Павлов — е всъщност гениална социалистическо-реалистическа картина на живота на донското казачество при съдбовни за него времена. Неговият автор не само че не се отрича от социалистическия реализъм, но го развива като метод, чужд на всяка догматика, шаблон, ограниченост. . .“⁴³

Някои изказвания на Тодор Павлов от последните десетилетия на живота му създават впечатление за прекалена идеологическа и социологическа праволинейност както в критиката на реакционното буржоазно изкуство, така и в изискванията му към социалистическите творци на изкуството. Отделни негови статии от най-късния му период издат склонност към обобщения и оценки „на едро“, към схематично критикуване на някои произведения и лесно хвалене на идеологически „правилни“ автори, някои от които лично се домогваха до застъпничеството му. И тук обаче не бива да забравяме в

⁴⁰ Пак там, с. 491.

⁴¹ Вж. пак там, с. 459.

⁴² Вж. пак там, с. 375.

⁴³ Единен и многолик. Социалистическия реализъм — творчески метод, С., 1976, с. 99.

какво време и при какви обстоятелства пише Тодор Павлов. Той виждаше, че в условията на съвременната международна класова борба на изкуството се отрежда изключителна роля. Нещо повече, събитията в някои социалистически страни показваха достатъчно красноречиво, че реакцията без колебание въпряга авангардистката естетика и псевдокритичното изкуство в служба на своите антисоциалистически цели. Ревизионистичната вълна, която се надигна в комунистическото движение и в някои социалистически страни след 1956 г., срещна твърдия отпор на нашата партия и на писателската ни общественост, но отделни прояви на ревизионизъм в областта на естетиката и на литературния ни живот можеха да се разраснат, ако не бяха своевременно разобличени. Така същият Людмил Стоянов, който бе писал през 1946 г., че не може да се намери нито един известен български и европейски писател, „който да е стоял „над временните настроения на улицата“, т. е. да не е вземал страна в обществените и социалните движения на своето време“, през 1957 г. призова писателите да стоят „настрана от актуалната политика“. Ето защо Тодор Павлов трябваше да помогне на големия художник и гражданин да намери отново себе си. Той се противопостави на опитите да се „отмени“ методът на социалистическия реализъм, като се сведе природата на новото изкуство само до „прогресивната дейност“.

Когато воюваш с нападащ противник, не е лесно да се предпазиш от известно огрубяване на нещата и от полемична едностранчивост. Трябва да признаем също, че в дискусиите си с някои по-млади наши философи, естетици и критици Тодор Павлов не всякога беше достатъчно толерантен. В главното обаче той беше неизменно прав. Достатъчно е да напомним само за някои негови битки. Така в студията си „Изкуство и живот“ Тодор Павлов писа, че „историята на изкуството. . . не е по същество нищо друго, освен история *преди всичко и главно* на реализма в изкуството и борбата му с всевъзможните антиреалистически направления“⁴⁴. Както е известно, на конференцията по проблемите на реализма, проведена в Москва през 1957 г., формулата „реализъм — антиреализъм“ бе отхвърлена като „антиисторична“, реализмът бе определен само като конкретно-историческо понятие. . . Дали Тодор Павлов е бил поканен да участва в тази толкова важна конференция, ние не знаем, но можем да предположим, че той не беше основание и могъл да вижда себе си само като един от основните докладчици, а не като гост и още по-малко като „подсъдим“. . . Той обаче не само че не замълча „виновно“, а признавайки открито недостатъците на формулата „реализъм — антиреализъм“, както и ценните моменти в работата на конференцията, на свой ред мина в настъпление, разкривайки теоретикометодологическата слабост на основните доклади.

Ако вникнем по-добросъвестно в написаното от Тодор Павлов по този въпрос през 1953—1957 г., ще видим, че дяволът съвсем не е толкова черен, както го представят някои. От самото начало Тодор Павлов разграничава реализма като естетическо отношение към действителността изобщо, като *реалистичен принцип*, от реализма като конкретно-историческо направление. Отделен въпрос е доколко това е удобно чисто терминологически. Философът обаче знаеше, че *особеното* не съществува без *общото*, че щом има *видово* понятие за реализъм, трябва да има и *родово*. Работата обаче е много по-сериозна от едно прецизиране на термините. По-важният въпрос е ще признаем ли наличието и борбата на две основни линии в историята на литературата и изкуството или ще защитаваме теорията за „единния поток“, както всъщност предлагаша опонентите на Тодор Павлов. Впрочем, ако отворим излезлия през 1971 г. шести том на „Краткая литературная энциклопедия“, ще видим, че авторите на статията „Реализъм“ са се върнали отново към понятията за реализъм в широк и в тесен смисъл, сиреч към схващането на. . . Тодор Павлов.

Убедителни, във всеки случай неопровергани, си остават доводите на Тодор Павлов относно природата на художествената условност, както и в редица още спорове. Наистина въпросът за същността и правомерността на т. нар. социалистически романтизъм си остава и до днес отворен, но и тук съображенията, изказани от Тодор Павлов, представ-

⁴⁴ За марксистическа естетика. . . , с. 321 (к. м. — А. А.).

ляват особен интерес, дават философско-методологическа основа на търсенията. Вярно е, че в изказванията си за Паустовски Тодор Павлов не е много убедителен, но не е вярно, че „отричал“ този художник, нито че искал от него да изобразява „грохота на социалистическото строителство“. Той признава и таланта, и патриотичната развълнуваност на прозата на Паустовски, но го определя като „социалистически романтик“, без да влага в това нищо обидно за писателя. Той знаеше, че социалистическото строителство не е само „грохот“, че обхваща и по-„безшумни“ сфери.

Тодор Павлов не можеше да приеме невероятната теза на Г. Марков, че днес всичко, което пишат нашите писатели, трябва да се приема априори за социалистическо-реалистическо, че е „неправилно“ критиката „да цени творчеството на кой да е съвременен български писател“⁴⁵. Подобна забрана означава ликвидиране на критиката и произвол спрямо фактите, които доказват, че отделен социалистически художник може и неволно да измени на жизнената правда и да изпадне в декадентско объркване, и дори да създаде поради искрена заблуда нещо обективно антисоциалистическо. (Не е ли красноречив пример за това злополучният роман „Лице“ на иначе значителната наша художница Блага Димитрова!) Ето защо Тодор Павлов продължи до края на живота си да „цепи“ творчеството и отделни творби на отделни писатели и художници. Изразявайки възхищението си от дарбата на Йордан Радичков, оценявайки високо неговия „Барутен буквар“, той отхвърли онези негови експерименти, които отиваха твърде далече в примитивизирането на нашия селянин. Той напомни, че „и в миналото в нашето село не всичко е било тъмно, примитивно, вредпотопно“, че то е сътворило изумителен фолклор и се е вдигало неведнъж на борба за свобода. Тодор Павлов смяташе, че е правдива онази съвременна литература, която рисува, „та макар и с някои гротескови черти“ революционния преобразуващ селото процес, „при който върху основатата на социалистическата и комунистическата колективност (народност, интернационалност) израстват и все повече ще израстват титанични личности, прометеевци. . .“⁴⁶ Той виждаше, разбира се, редица недостатъци в произведенията на един Ст. Ц. Даскалов, но ценеше у него не само колоритния разказвач, а преди всичко неговия модел на българския селски свят, при който социалистическото преустройство на селото не е някакъв „внос на революция“ от чужбина или от града, а изстрадана вътрешна потребност и отколе жадвано спасение. Той виждаше, че в колективизацията има и драма, и грешки, но и народен празник.

Когато някои писаха, че Иван Фунев станал голям творец благодарение на произхода си от „средно заможено селско семейство“, тъй като само в този тип българско семейство били съхранени „най-чисти националните добродетели“, Тодор Павлов им препоръча да прочетат отново „Татул“ и „Снаха“ на Георги Караславов. Съзнавайки особеното място на „селската тема“ в нашата национална литература в миналото и днес, Тодор Павлов воюваше за класов подход в нейното интерпретиране както от писателите, така и от критиците. Той се противопоставяше на абстрактно-хуманистичните извнисторически „разглаголствувания“, пренебрегващи азбучните истини за класовата разслоеност и класовата борба в селото; той не можеше да приеме злобните спорове между „урбанисти“ и „народници“, развихрили се през 60-те години в Унгария, както и аналогичните опити на някои у нас да издигат изкуствени дилеми: родно *или* чуждо, село *или* град, традиция *или* новаторство. . . Тодор Павлов воюваше както срещу очернянето, така и срещу идеализирането на селото. Още през 1946 г. в доклада си за Цанко Бакалов-Церковски той настояваше за „всестранно“ показване на селския живот. В този живот дори и в най-тежки времена е имало „известни идилични елементи“ и колкото повече поетът остарява и се отдалечава от селото, толкова повече той е склонен да се връща към идиличното в селския бит и да го възпява. В това няма нищо лошо, щом общата картина не се деформира, щом се пресъздават и трагизмът, и мъката, и

⁴⁵ Вж. цит. статия в „Пламък“.

⁴⁶ Вж. Единен и многолик. . . , с. 19.

борбата на трудещите се селски маси „за човешки достоен и радостен живот, за истинска култура“⁴⁷.

Като осъждаше „култовския административен подход“ в областта на художествената култура, като изтъкваше, че „тук са възможни и желани дискусии, обсъждания, полемики, съревнования“, Тодор Павлов настояваше, че „в никакъв случай не са допустими принципи отстъпления от основните положения на марксистко-ленинската естетика“⁴⁸. И той не закъсняваше да „удари“ по всяко принципно отстъпление, без да се бои да си спечели неприятели. Философската му зоркост не търпеше неточните и двусмислени понятия като „ангажиран реализъм“ или „хуманистичен реализъм“, замаяната на понятието социалистическо-реалистическа литература с „трудова-борческа“ литература и т. н.⁴⁹ Тодор Павлов не се съгласи с тезата, че „един голям художествен талант не може да принадлежи на буржоазната класа и нейната идеология“ — за съжаление и нашият век познава отделни големи таланти (например Бекет), които „не могат да принадлежат на прогресивните сили. . .“ Въпреки надареността и личната честност на някои заблуждаващи се авангардисти модернизмът си остава „субективно или обективно“ ретроградно явление в изкуството⁵⁰. Разбира се, когато ретроградството се представя за „новаторство“, защитата на прогресивните идеи може да изглежда проява на „консерватизъм“, но Тодор Павлов не се смущаваше от одумки.

В действителност той беше горещ привърженик на новото в изкуството, както и на новото в живота, но само на онова ново, което е „по-добро от старото“ (Ленин), не и на „оригиналниченето“. Това се отнася не само до новото идейно съдържание, до „новия обект и субект“, до „новия естетически идеал“ на социалистическия реализъм, но и до неговите форми, стилове, средства. В рецензия за „Теория на литературата“ на Л. Тимофеев Тодор Павлов подчерта, че „с чисто балзаковските средства и методи не може вече да се отиде далече“⁵¹. Той постоянно изтъкваше, че социалистическият реализъм може и трябва да включва и символика, и експресивност, и импресивност, и гротеска, и всякакви още градивни подходи и похвати. В известната си монография за поезията на Маяковски той подкрепи самобитната сплав на пушкинска традиция с елементи на футуристично новаторство. Той защити експресивната поема на Гео Милев „Септември“, доказвайки, че тя е произведение на социалистическия реализъм. Тодор Павлов приветствува новаторските постижения на Владимир Димитров—Майстора и на Илия Бешков, на Стоян Венев и на Иван Фунев, на Венко Марковски, а по-късно и на Йордан Радичков. Разбира се, той не следваше и не анализираше цялостно перипетията на художественотворческия процес. Той беше преди всичко философ на изкуството, вниманието му се насочваше обикновено към по-характерното, ала и от случайно попадналото в ползрението му той умееше като никой друг да стига до общата тенденция, било към добро или към лошо. . . .

Естествено е, че Тодор Павлов, както всеки критик, имаше своите пристрастия към някои писатели. Това са обикновено творци, на които лично е помагал да растат и тук няма нищо странно. Естествено е, че не всеки ще сподели всички негови вкусови оценки. В проникновения си есенстичен коментар за Тодор Павлов Здравко Петров отбелязва, че той „познава трепета на критическия патос“, но „не винаги вкусът му е на висота и често голямата естетическа мярка не съвпада с обективното значение на разглежданата творба (както е случаят с оценката му на поезията на Венко Марковски)“⁵². Гласове на несъгласие се чуват и за положителната оценка, която дава Тодор Павлов на Ст. Ц. Даскалов. Пищешият тези редове също не е поклонник на всички

⁴⁷ Вж. Тодор Павлов. Етюди, студии, статии. С., 1983, с. 245, 241, 242.

⁴⁸ Вж. Някои основни проблеми на социалистическо-реалистическото изкуство. — Проблеми на изкуството, 1968, кн. 1.

⁴⁹ Вж. Единен и многолик. . . , с. 8, 127.

⁵⁰ Вж. За истински чедна литература. Избрани съчинения. Т. 10, с. 230, 232.

⁵¹ Вж. в. Заря, 24. IX. 1940.

⁵² Крупен представител на марксистическата философия и критика. Предговор към сборника „Тодор Павлов. Етюди, студии, статии“. С., 1983, с. 13.

хвалени от Тодор Павлов имена, но едва ли би трябвало да идентифицираме личните си предпочитания с обективната истина. Впрочем що се отнася до поезията на Венко Марковски, известно е, че тя се оценява високо и от такъв авторитетен критик като акад. Пантелей Зарев. А що се отнася до Даскалов, едва ли някой ще оспори, че и той като Венко Марковски има произведения, които се радват на трайно признание от читателите у нас и в чужбина. Очевидно времето ще бъде най-справедливият съдник в това разноречие. . .

През 70-те години здравето на Тодор Павлов вече не му позволяваше да участва активно в литературния живот. Той не можеше да чете дълги творби, нито да гледа телевизия, кино. Освен товара на задълженията като член на Политбюро усилията му бяха ангажирани в ръководството на Философския институт и на работата върху фундаменталния колективен българо-съветски труд за теорията на отражението и съвременността. И все пак той продължаваше да живее с изкуството. В минути на отход редицата си Пенчо Славейков и Александър Блок, Георги Джагаров и Димитър Методиев. Гостуваха си взаимно с Евгений Вучетич, който му направи скулптурен портрет. Тодор Павлов ходи за последен път в живота си на театър в Кюстендил през 1975 г. Гледа поставена от Сашо Стоянов пиеса с днешен строителен сюжет от местен автор, след което написа деликатен, но развълнуван отзив, издаващ неутолимата му жажда за общуване с изкуството. През 1976 г. излезе последната книга на Тодор Павлов, която той е държал в ръцете си — един малък сборник с негови текстове, посветени на съвременни творци на социалистическия реализъм, под заглавие: „Единен и многолик“. Престарелият мислител се радваше много на тази книга, на чийто корица по молба на съставителя (пишещият тези редове) художникът нарисова фигурата на съветския воин от паметника в Берлинския Трептов парк. За тази знаменита творба на Вучетич Тодор Павлов пише, че е стоял „с часове“ пред нея. Тя, изглежда, го впечатляваше особено силно като най-машабен и същевременно интимно-човешки символ на делото, погълнало целия му драматичен живот. Този малък сборник вълнуваше сърцето на стария орел, защото той сигурно съзнаваше, че за последен път се е издигнал във висините. И наистина тук отново блясва мощният диалектически интелект, който познаваме от „Теория на отражението“ и от „Обща теория на изкуството“, за да обобщи дълголетни дирения и прозрения и да поправи непоправени грешки. Текстът „Урокът на Шолохов“, поместен тук, беше ново самодоказване на неговата докрай самокритична съвест на истински учен.

* * *

Добре известно е, че Тодор Павлов никога, дори и когато заемаше високи постове, не е бил във от критиката, така че една „преоценка“ на делото му не обещава сензации. И все пак смятаме, че е дошло време да кажем цялата истина за него. Той беше герой на комунистическото движение и философска глава, с която би се гордял всеки велик народ. Но той беше и истински човек на изкуството. Докато неговият учител Благоев беше повече пълномошен представител на обществен интерес към изкуството и негов аналитик, Тодор Павлов беше роден литератор, поет, артист. Любител циркулар, самодееен режисьор и актьор в младежките си години, прозаик, публицист и хуморист, той винаги е притежавал онзи усет за сложната специфика на поетичното пресъздаване на света, който откриваме и в „Обща теория на изкуството“, и в многобройни критически изяви, макар в тях, в съгласие с времето на жестоки социални битки, често да наблюдава повече върху идейно-познавателната стойност на творбите. Не можеше този революционно-критичен и дръзновен търсачески дух да стане главен носител на недъзите в литературния ни живот през култовските години, както ни внушават. Тъкмо обратно — Тодор Павлов беше големият ленинец на културния ни фронт и през 30-те години, и непосредствено след Девети септември, и в годините на култа. Неслучайно сред двадесетината имена на критикуваните след март 1952 г. автори на догматична литературна критика липсва името на Тодор Павлов, макар че тогава, както вече бе

изтъкнато, той нямаше никакъв пост в литературата и дори беше в немилост. (Едва през 1954 г. към него се „смилиха“ и го избраха за . . . кандидат-член на ЦК, и едва през 1958 г., след повече от тридесетгодишно прекъсване, благодарение победата на априлския курс той бе включен отново в състава на ЦК. . .) Нещо повече, именно по времето, когато се разчистваха сметките с култовщината, първият ръководител на партията и правителството др. Тодор Живков нарече Тодор Павлов „гигант на културния фронт“. А при смъртта му през 1977 г. той отново бе назван „колос“ и „гордост“ за партията и народа. Такава е меродавната оценка за делото на Тодор Павлов и такава ще си остане. В своя дълъг и тежък път на революционен мислител и борец Тодор Павлов е правди и погрешни стъпки, бъркал е в оценката на конкретни явления и се е поправял, но никога не е губил ярната посока. Атакуван от левосектанти и доктринери, от ревизионисти и естетстващи сноби, той остана докрай верен на творческия марксизъм.

ОТНОШЕНИЕТО НА ВАСИЛ ДРУМЕВ, ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ, ИЛИЯ БЛЪСКОВ И ИВАН ВАЗОВ КЪМ ФОРМИТЕ НА НАРОДНОТО ВЕСЕЛИЕ

РАДОСЛАВ РАДЕВ

Общото впечатление, което оставя в съзнанието на читателя възрожденската белегистика, е свързано с трагедията на българина и неговото семейство, с опитите му да възвърне нарушената правда като хайдутин и борец за свобода. Но независимо от преобладаването на тези мотиви, писателите не са нарушили диалектиката на народното битие и душевност, в които намират израз и нещастията, и веселията. В бита на българина като следствие от жестоките условия на робството не се натрупват само повтарящи се мъки, унижение и печал. В живота на народа не може да съществува такава еднозначност, иначе той би престанал да функционира като такъв. В неговата жизнена философия винаги се чувства равновесие между радост и печал, между добро и зло. Там, където това равновесие е нарушено в своята нравствена, социално-правдива и природосъобразна същност, народът е намирал сили и чрез обредно-магическо действие, чрез веселие или чрез бунт се е стремил да го възстанови или да промени установения ред. Посочените форми на възстановяване на изгубеното житейско равновесие за патриархалния човек преливат едно в друго. Ето защо Петър Овчаров от романа „Под игото“ на Ив. Вазов възприема въстанието като сватба, а чорбаджи Марко се убеждава, че е време да се разклатят устоите на Османската империя не само чрез словото на апостолите, но и чрез магическото действие на израза „Туркия ке падне“. Народните празници и веселия играят съществена роля при опазване на българщината в епохата на робството. Чрез тях се съхраняват нравствените добродетели и в същото време те са освобождаваща, противопоставяща се на мъките и неволите, сила, т. е. изпълняват функцията на проективното разтоварване¹.

Веселието и празника за патриархалния българин са тясно свързани с неговата обредна система и трудов цикъл. „Може да се каже — уточнява Т. Ив. Живков, — че в празника се осмислят обредът и трудовият процес, преоткрива се смисълът на нещата чрез емоционално-художествена изява на целия колектив.“² Но при народите, които са се намирали продължително време под робство, празникът и веселието имат по-универсална функция. Пресъздавайки ги в изкуството, творците представят чрез тях вечното, устойчивото народно присъствие, противопоставено на чуждото домогване. Така картините на Питър Брьогел — Стария, отразявайки народното веселие, стават израз не толкова и не единствено на фламандския бит и начин на живот, а преди всичко на неговата жизненост, която испанските потисници не са могли да унищожат, на „безстрашното народно веселие, чрез което обикновените хора изразяват своето предизвикателство“³. Сходна функция на празника откриваме и във възрожденската проза и в твор-

¹ Н. Мизов, Празници, обреди, ритуали, С., 1980, 99—100.

² Т. Ив. Живков, Народ и песен, С., 1977, 150—151.

³ Вж.: С. Лвов, Питър Брьогел — Стария, С., 1985.

чеството на Иван Вазов. Ето защо при проследяване празничната култура на българина, отразена от В. Друмев, Л. Каравелов, И. Блъсков и Ив. Вазов, не можем да използваме постановките на М. Бахтин⁴, както това са направили Д. Лихачов и А. Панченко при изследване средновековната култура на Русия в книгата „Смеховой мир Древней Руси“ (М., 1976 г.), в която, макар и убедително да са представени явленията на смеховия свят, има редица спорни моменти⁵. Смисълът за нас не е в разглеждането на веселието като стремеж за преодоляване на религиозни, етични и нравствени ограничения, на преобръщане на всичко, което се смята за „свято, благочестиво и почетно“⁶. Преодоляването и нарушаването на патриархалната норма по време на веселието е относително, тъй като традицията „налага основните принципи за функциониране на фолклорната художествена култура“⁷. Възрожденските писатели и Ив. Вазов са открили другия народен смисъл на празника: от една страна, като съхранена жизненост и нравственост на народа независимо от жестоките условия на робството, и, от друга страна, като противопоставяне християнина роб на мюсюлманина господар. Празникът на единия и другия нямат пресечни точки. Вярно е, че българите са участвували в определените от монархията тържества, свързани с ражданията на султанските деца⁸, но те са нещо външно по отношение на техния вътрешен нравствен живот — те не са вълнения на народната душа, нито израз на единение с империята. И дори когато тревненският летописец поп Йовчо споменава, че се е сътворило „велико веселие и пресветло тържество“ в чест на раждането на Абдул Хамит, накрая предпочита да уточни, че то е протекло в навечерието на деня на св. Иван Рилски, т. е. да представи и вътрешното, българското измерение на времето. Във възрожденската белетристика също не ще открием описание на празниците на монархията, тъкмо защото са встрани от битието на народа.

Редица изследвачи подчертават, че робството е причина у българина да се развие песимизмът, безверието, пасивността към обществени прояви. Безспорно игото нанася редица поражения върху психиката и душевността му, но то никога не го е лишавало от оптимистична жизнена позиция. Това, което на народа е липсвало в делничното, в материалното и е подкопавало нормалните устои на живота му, той го пренася в духовната сфера: в обряда, във веселието, в поетическото творчество. Материалното тържество е оставало за господаря поробител, а за роба единичното спасение е било в духовно-приказното, чрез което той е възстановявал нарушената справедливост в своя делник и бит. „Раята, слабите, тоест ние — пише Зоран Ковачевски, — в приказките винаги побеждаваме. Ако не беше така, отдавна да ни нямаше.“⁹ Българинът е мобилизирал много повече духовни и нравствени сили, за да се съхрани. И ако във френската литература чрез романа на Ф. Рабле „Гаргантюа и Пантагрюел“ откриваме в народното веселие пиришествени и гротескови образи на функциониращата „материално-телесна долница“ (по изразу на М. Бахтин), то в нашата възрожденска белетристика и у Вазов е точно обратното — писателите не се интересуват от материално-телесното, а от нравствено-духовното. За трапезата ще се пише тогава, когато измъченият и нещастен български род празнува своето възстановяване („Нещастна фамилия“), за народния празничен обичай ще се споменава тогава, когато трябва да се разкрие „нравствената топлина“ на българския живот за разлика от варварщината, жестокостта и разврата на поробителя („Неда“, Л. Каравелов). Българинът не е могъл да развие в такава степен и площадните форми на веселието. Дори на Гергьовден, когато се прави обща трапеза, гледат тя да е

⁴ М. Бахтин. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса. С., 1978.

⁵ В: Ю. Лотман, Б. Успенский. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси. — Вопросы литературы, 1977, кн. 3. Критическите бележки на посочените автори предизвикват второто издание и допълнено издание на книгата: Д. Лихачов, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. Смех Древней Руси. Л., 1984.

⁶ Д. С. Лихачов, А. М. Панченко, В. В. Поньрко. Смех в Древней Руси. Л., 1984, с. 4.

⁷ Т. Ив. Живков. Цит. съч., с. 70.

⁸ В: Румелийски делници и празници от XVIII век. С., 1978.

⁹ З. Ковачевски. Аристотел от Ресен. Скопие, 1982, с. 162.

закътана от очите на поробителя, защото не са редки случаите на отвлечения на български моми с цел да бъдат потурчени. „Някога обаче — пише Д. Маринов за трапезата — тя се е вършила в някое скрито място близо до селото, дето е имало черковище или манастирище — обичай, който някъде и до днеска е запазен, макар че в селото има черква.“¹⁰

Народът е съзнавал богатствата на своя празничен календар и го е пазел, „тъй както е наредено още от старите времена“. В него са включени около 150 дена, в които са се осъществявали различни обредни действия за плодородие и здраве, извършвали са се жертвоприношения, давали са се богати гощавки, устройвали са се пьстри хора и ръченици. Всичко това е противостояло на мюсюлманската празнична система като българско измерение на живота, което не е могла да прекъсне нито една власт. Затова хаджи поп от „Факийско предание“ на Балчо Нейков, макар и да осъжда някои езически обичаи у сънародниците си, с гордост изрежда на турския миралай, колко празници имат българите. А и селяните от неговата енория, които той обвинява, че празнуват 150 дена и „затова нето единът може да се празнува, както трябва“ му отговарят: „Като мюсюлманите не само петъка не празнуват, ами те като и двата байрама не празнуват, та дали от нас повече работят?“ „Като ми отговарят така — казва попа, — и аз млъквам. . .“¹¹ В тези думи на селяните се чувства не само нравствена сила, но и чувство за превъзходство над еднообразния и лишен от такава богата празничност мюсюлмански календар. Това с огорчение съзнава и турският миралай. Много характерна в това отношение е реакцията на турците от творбата на В. Друмев „Ученик и благодетели“, когато наблюдават непринуденото веселие на селяните: „Само турците, които се намираха в керванът и тоже отиваха в С., вървяха малко напред, като с важност пушеха чибуците си, нарядко погледваха на веселите си спътници, усмихваха се снисходително и казваха: „Българска работа!“ . . . Впрочем и нашите никак не обръщаха внимание на тях. Само понякогаж, като се случеше един или двама от играчите во време на играта да се приближат до тях, само тогава кливаха с глави или махаха с ръка, като че ищеа да им кажат: „Нашата тъй отива!“¹² По този начин победеният, робът, изразява своето превъзходство над представители от господстващата народност, които не могат да проникнат в смисъла на това освободено народно веселие.

От посочените разсъждения и наблюдения върху българския празник и веселие можем да изведем следните техни особености: възприемането им като съхранена нравствена система, „дошла от стари времена“, противостояща на мюсюлманската; проява на освобождаващата и възстановяваща сила, която запазва естествения живот на народа. За еснафа Ив. Хаджийски също отбелязва, че е било необходимост „да намира отдушник от напрежението на труда в забавленията и шегите“¹³. И трето празникът и веселието са израз на „запазената човештина и сърдечност в отношенията“ и поради това изразяват не примиренческа, а оптимистична жизнена философия. Ето как обобщава поп М. Кънчев живота в селото: „1864 година прекарахме живо и здраво със сватби, веселби и песни. Понякога — страх и неволи, но и то е за човека дадено. . .“¹⁴

Българинът развива в епохата на робството в по-голяма степен семейните празници, родовото веселие и като такава то е отразено във възрожденската белетристика. В. Друмев отбелязва в статията си „Животописание“, че ние, както всички славяни, обичаме „обществено-домашния живот, събираме се у роднините или у съседите си, но само да си поядем, попием, повеселим и да си поразкажем за някои лични нужди“¹⁵. В това Друмев открива известен недостатък, тъй като в тези събирания всички трябва да се грижат за „духовната си храна“. Тази му критика не се отнася за „онези тихи и приятни веселби, които срещаме и виждаме у нас по селата“, а за градовете, където те

¹⁰ Димитър Маринов. Избрани произведения. Т. 1. С., 1981, с. 612.

¹¹ Балчо Нейков. Факийско предание. Сборки от народния живот. С., 1985, с. 295.

¹² В. Друмев. Съчинения. Т. 1. С., 1967, 225—226.

¹³ Ив. Хаджийски. Съчинения. Т. 2. С., 1974, с. 459.

¹⁴ М. Кънчев. Видраре Видрица. С., 1983, с. 195.

¹⁵ В. Друмев. Цит. съч. Т. 2. с. 225.

развялят нравствеността и характера на българина. Според писателя по-трудния живот под робството е изисквал в по-голяма степен проявлението на веселието. „Както и да е — пише той, — но при всичките укори и нападения върху седянката те пак стават по селата. Само сега нямат онази безпечност и веселост, каквито са имали преди. Преди животът е бил по-тежък и за то, вижда се, щом са намерили случай, гледали са да се повеселят от цяла душа и сърце: предавали са се напълно на веселбата.“¹⁶ Тази мисъл ние откриваме художествено защитена още в повестта „Нешастна фамилия“. Съществено място в композицията на творбата заема главата „Веселба“. Чрез нея се осъществява не само събирането на разпръснатия род, но и възстановяването на неговата функция и памет. Тя отразява способността на героите да надживеят нещастията и да укрепят сетивата си за радостта. В тяхното съзнание е залегнало усещането за непрекъснатото преливане на мъки и неволи с веселие и щастие. „След печал следва радост“ — припомня пословицата Стоян. А когато Величко се подготвя за тържеството, той споделя с брат си съмненията, които го измъчват: „Още вчера дору се веселях, сякаш, че някой ме ръгна с нож в сърцето и ми каза: „Не се весели, защото скоро ще изпиеш чаша, която ще е много горчива.“¹⁷ От това индивидуално съзнание за непрекъснатите превратности в живота В. Друмев достига и до обобщението за колективната народна психика, вгледала в себе си вековната мъка и млада жизнена сила. „Долето той (Петър — б. м., Р. Р.) думаше тези последни думи, заведнъж се раздадох, според българския обичай, най-напред жални гласове на старите баби, които, като седяха една до друга, умилително пееха песни, в които се изобразяваше нашето страдание от яничарите и кърджалиите. . . И тези песни извлякоха сълзи от очите на всички слушатели. . . След като млъкнаха бабите, раздадох се сладкозвучни гласове на младите булки, които пееха юнашки, старобългарски песни. Наконец писнаха гайди, кавали и други свирки; раздадох се радостни провиквания; нагнаха се разни игри, като ръченица, хойца и прочее, които разтърсиха Вълковът дом.“¹⁸ Като че преди да стигне до истинската, освобождаващата сила на веселието, българинът възстановява картината на робската си участ, за да я премахне след това с магическото действие на празника. Жалните гласове на бабите са паметта за нещастията, от които психиката на героите трябва да се освободи.

Това художествено откритие на младия Друмев намира след това продължение в творбите на И. Блъсков — „Злочеста Кръстинка“, Ц. Гинчев — „Ганчо Косерката“ и др. Дим. Маринов също отбелязва тази последователност в развитието на българското веселие — тъжни песни, изчистване на тъгата чрез юнашки песни, чрез винцето и ракийката — пълно „разпасване на пояса“, т. е. цялостно премахване на паметта за мирските неволи и влизане в света на веселието¹⁹.

При В. Друмев празникът има и друга функция — израз е на възстановеното родово единство. В тази връзка е избрано и композиционното място на главата „Веселба“ — след жестоките погроми, които търпят членовете на рода, настъпва момент за съхраняване на жизнеността им чрез веселието, което постепенно обхваща цялото село. Така глава девета „Ужаси“ не започва с предчувствие за трагедията, която ще сполети жителите на Преслав, а точно обратното — с картината на народното празненство. „Това веселие скоро се разпространи по целия Преслав. Момци и моми, съдружени с надутите гайди, отделиха се от общото пиршество (веселие) и по разни места заправиха разни игроводи. Нямаше ни една душа в Преслав, която да не се веселеше: гайди, кавали, свирки и радостни провиквания заглушаваха въздуха. . . “²⁰ Веселието не е стигнало до своя край, когато настъпва пределът внастроението на хората, следствие на страха от предстоящото нападение на кърджалиите. По този начин чрез прехода от радост към мъка се подсилва драматизмът, който съпътства непрекъснато живота на героите от повестта.

¹⁶ Пак там, т. 1, с. 515.

¹⁷ Пак там, т. 2, с. 80.

¹⁸ Пак там, с. 88.

¹⁹ Дим. Маринов. Цит. съч. Т. 2, С., 1984, 593—594.

²⁰ В. Друмев. Цит. съч. Т. 2, с. 89.

В. Друмев е доловил и една друга особеност на веселието — то е възможно в пространствените и временните граници на селището, рода и семейството. Вън от това близко обкръжение героите му изгубват устоите си, чувствуват се несигурни. Писателят презсъздава този момент в „Ученик и благодетели“. Когато селяните, натоварили коли с пшеница, напускат родното си място, игрите и песните им престават. „Керванът продължаваше да върви и колкото повече се отдалечавахме от селото, толкоз по се умаляваше веселието на монте спътници, толкоз по-утихваше техния вик, както утихваха и техните песни и свирни, а да играят те отколе бяха престанали“²¹. Всеки върви „умислен и мълчешком“ със свито от страх сърце и в съзнанието му отново се връщат спомените за нещастията, за убити близки, останали по пътя, който и те са посели. Промяната е пълна, коренно са преобразени героите, които преди това са се отдавали напълно на веселието. Живко Стоянов е развълнуван от тези мигове на волност в селото: „До сега аз не бях виждал такова непринуждено веселие. Сякаш че те, кои се веселяха тъй, никога не са изпитвали нещастие: в противен случай възпоменанието за него, колкото те и да са беззаботни, би ги посетило в жарът на веселието им. А сега на лицата им, в песните им, в игрите им не се виждаше, не се чуваше нищо друго освен веселие и веселие.“²² Но вън от родното си място селяните сякаш преминават от една реалност в друга, която им възвръща скръбните спомени и робския страх. За героите на Друмев от разгледаните произведения са характерни крайните състояния — те са или пределно нещастни, или крайно щастливи и весели, въпреки че веселието е отразено в една глава, а мъките и неволите обхващат целите творби.

Концепцията на В. Друмев за съхранената жизненост на българина чрез освобождаващата сила на народното веселие откриваме и при Каравелов в разказа „Неда“ (1861). Разбира се, авторите по самостоятелен път са стигнали до тази характерна особеност на живота ни под робство. Интересна е композицията на „Неда“. За да разкрие нещастията на българското семейство, писателят използва „разказ от моя баба“, който децата слушат на Бъдни вечер. Така в повествованието се редуват мъки и ужасни натуралистически сцени, разкриващи варварството на поробителя, с весели и празнични мигове край трапезата, с кръшните хора на младите. Вмъкването на народния обичай в композицията на творбата има особен смисъл. Чрез него писателят изтъква съхранената „нравствена топлина“ в домашния живот на българина, запазването на неговите добродетели и жизненост. Л. Каравелов развива действието в две времена: на делибашийските злодейства в селото и времето на празника. И дори когато описва подробно сцените на ужасите, авторът припомня за протичащото време на народния празник. По този начин той пренася читателя от една реалност в друга, за да не се изгуби усещането за устойчивостта на българското съществуване. Във върховния момент, когато пристигат турчините в дома на Лила, за да отведат Неда при агата, авторът припомня за протичащия празник. „Старците, коледарите, пак потропах на вратата и баба прекъсна разговорът си.“ Това съвсем кратко прехвърляне в другата реалност идва точно в момент, когато една от турчините се опитва да защити измъчените българи, тъй като тя се оказва насила потурчена тяхна сънародничка. Така се постига двойна функция на българското: веднъж като пробудено българско съзнание у жената на агата (устойчивост на паметта за народността) и след това като усещане за народния празник (устойчивост на българското битие и нравственост). По този начин не само при изграждане композицията на разказа, но и в самото повествование Каравелов прелива двете времена и подсилва у читателя през 60-те и 70-те години на XIX век революционната мисъл и чувството за непреходността на българското съществуване. В този смисъл трябва да се разбира и „свещенността“ на народните обичаи. По този повод Л. Каравелов отбелязва, че мнозина „от нашите реформатори, попове, калугери и високоучени глупци щат да се позасмеят и щат да рекат, че е голяма глупост да обичаме и да се радваме на глупавите народни обичаи, които нямат нищо разумно.

²¹ В. Друмев. Цит. съч. Т. 1., с. 226.

²² Пак там, с. 226.

Нека се смеят. Ако да не би били тия обреди и тия глупави обичаи, то гърците отдавна ни би погърчили. Свещени са народните обичаи. Тъй е то.²³ Както В. Друмев, така и Л. Каравелов смята, че колкото по-тежки са мъките, непрекъснатите неволи, „кървави съзми и кървав пот“, толкова по-голяма е необходимостта от веселието, от обичаите, които запазват човешкостта и „нравствената топлота“ в рода.

Особена функция има празникът в повестта „Изгубена Станка“ на Ил. Блъсков. Той се свързва с възстановяването на нарушената хармония в семейството след отвлечането на Станка и смъртта на баба Рада. Поради това главата „Нещастни някога, сега щастливи“ се намира в края на творбата, когато разпръснатият род се среща отново и празнува сватбата на Станка и Петър. Веселието заличава, макар и временно, спомена за мъките и нещастията, за да възвърне у българина жизнеността: „Стига веч, продума най-сетне Жельо, държащич в ръка си чешка ракия; да забравим веч миналото и да ся радваме на сегашното; благодарете Бога, задето разпръснати и погубени, той пак ви събра! . . жени, булки, принасяйте всичко, що има сготвено, да ядем, да пием и да ся развеселим. Нека да забравим всичко, що са я преминало.“²⁴ Разбира се, семейството на дядо Иван никога няма да заличи спомена за нещастията, които го сполетяват, но чрез акта на веселието то трябва да се освободи от мъките и унинието, от натрупаната печал и страх, за да бъде отново годно да възпроизведе живот чрез женитбата на младите. Ето защо веселието трябва да бъде всеобщо — не само в рода, но и в целия град. „След три дни в Шумен писнаха гайди, засвириха кавали: дигна се екот; свирни и песни се чуваха в долната махала, отдето раздаваха радостни гласове, кои причиняваха едно общо развеселение на града.“²⁵ Блъсков използва и някои елементи на приказката, за да подсили впечатлението от сватбата.

Не така органично, както в „Изгубена Станка“, свързва героите си с веселието писателят в следващата си творба „Злочеста Кръстинка“. Описанието на празника в глава XXVIII „Сбор“ е наистина подробно и изяснява как протича той в селото, но това остава встрани от героите Милчо и Кръстинка. Наистина Милчо играе на хорото, а сестра му подготвя всичко в къщи за сбора, но те не преминават в реалността на празника, не стават негови изразители. Краткотрайна е и радостта на Милчо, който се е хванал на хорото за девойката, която му харесва. Оказва се, че Гана има лош любовник, който може да му напакости. За героите не настъпва пълно освобождение и читателят няма усещането за празничното им настроение. Авторът не описва как Милчо се включва да играе на хорото — това става ясно в разговора между брата и сестрата и затова този момент стои отдалечен, недействащ пряко. Сборът за Милчо и Кръстинка е само „минутно блаженство“ (така е озаглавена и глава XXX), тъй като те не успяват да преминат в света на веселието. Но ако проследим композицията на творбите, ще видим, че главите „Сбор“, „Минутно блаженство“ имат уравнивяваща функция. След непрекъснатите нещастия героите са включени в неизменния български календар на празниците и веселието. Подобна функция има и главата „По тях времена“, където срещата между бесарабските българи и останалите в селото техни роднини се превръща в един общ празник на събудената родова памет, чрез който символично се възстановява нарушеното от времето единство. „Изведнъж из селото се разчу, че дядо Йовчовите роднини, от къда Бесарабия, дошле да го обидят. Мнозина от селяните, кой с бакърче, кой с бъкличка вино надодоха, за да поразпитат нещо и те за свои познайници за своите роднини.“²⁶ Актът на веселието е предизвикан от това, че гостите не са забравили бащиното си място — това прави особено впечатление на селяните и поражда желанието им да ги повеселят. В случая празникът се оказва най-естествената форма за възстановяване на нарушената хармония. Младешите от Бесарабия са позабравили „старите си весели обичаи“ и селяните се опитват да им ги припомнят. Преди да се пристъпи към ръченицата, дядо Йовчо изрича заклинателните думи, чрез

²³ Л. Каравелов. Събрани съчинения. Т. 1. С., 1984, с. 397.

²⁴ Ил. Блъсков. Изгубена Станка. С., 1928, с. 85.

²⁵ Пак там.

²⁶ Ил. Блъсков. Злочеста Кръстинка. Варна, 1883, с. 32.

които се преминава в света на празника. „Е! Ех! Да живеят Християните! Да сме живи синца! Весели бъдете гости! Добре дошли! поразвеселете се заедно с нас дядовата — ний сме тъй; дай Боже и вий да сте тъй.“²⁷ След тези думи започват песните и игрите. Първо, както и в „Нешастна фамилия“ на В. Друмев, гайдарджията с една юнашка песен „поразтъжи сърцата на зрителите си“ и след това вече започва игровото, бодро темпо на ръченицата.

За героите на Блъсков посрещането и изпращането на роднини има особен смисъл и винаги се свързва със сядане край трапезата или с песни и игри. Събирането на членове на един род при изпращане на близки има своето магическо действие, чрез което целостта на рода се пренася във времето, за да не бъде тя нарушена и тези, които отиват далеч, да се върнат живи и здрави. Това е характерно и за героите на Л. Каравелов. В творбата му „На чужд гроб без сълзи плачат“ при изпращането на Танчо Галина роднините се събират, защото е „дошло време да се пояде и да се попие за здравето на пътникът“. Никой от тях не се интересува, че стеният сиромаш Танчо, едва намерил пари за тази гощавка, че гостбата е „готвена с кървави сълзи“ — важно е да се спази традицията, за да се съхрани живота и здравето на гурбетчия. С много топлота е описал Л. Каравелов в „Записки за България и за българите“ изпращането си от Копривщица. В никое друго негово произведение не ще открием така детайлно обрисувани съставките на трапезата, включващи всички видове домашни птици, млинове, тутманици, погачи, вино, ракия и т. н. Неговото изпровождане напомня пирово шествие, в което героите са подредени в определен ред: напред на коне са дядото, бащата, братята, множество роднини и познати, а след тях върви „пехотата“ — майката, бабата, роднини и съседки, които носят „гастрономически наслаждения“. Само един час е достатъчен, за да приключи тази грандиозна битка, след която остават само „голямо множество обглождани кости, парчета хляб и различни други останки“. Подобна сцена ни описва и друг копривщинец — Мих. Маджаров в своите „Спомени“. Това веселие е всъщност магическо запазване от нещастията, но самото то има и скръбен край, тъй като се отделя човек от рода и бабата, майката, сестрите, а накрая и дядото, се обливат в сълзи. Тук границата между веселието и скръбта е неясна. Пировото движение не е съпроводено с шумни песни и игри, то е само външен акт, докато вътрешното състояние на човека е наситено с тъгата и трепета от раздялата.

Трябва също така да подчертаем, че в произведенията си И. Блъсков държи кръга от радости, скърби и неволи, които характеризират живота на един род, да завърши с акта на възпроизвеждането — сватбата. Така е и в „Изгубена Станка“, и в „Злочеста Кръстинка“, макар във втората творба то да е само загатнато. Така се внушава представата за устойчивост на рода. Поради това разгледаните творби на В. Друмев, Л. Каравелов и И. Блъсков, независимо че отразяват в по-голяма степен трагедията на българското семейство и род, че описват натуралистични сцени на злодеяния, извършвани от поробителя, те не звучат песимистично. Това е така не само защото в тях се открива стремжът на българина да отмъщава, да води борба, да устоява своето право. Историческият оптимизъм се поражда и от това, че в народното веселие, празници и обичаи, писателите откриват съхранени нравствените добродетели на българина и, нещо повече, онази жизненост и душевност, която го прави годен да решава проблемите на своето бъдеще. Това преливане на радост и печал, на трагедията и народното веселие, на празника и погрома представлява един от основните принципи на изображение на българския народностен живот във възрожденската белетристика. Само по този начин писателите успяват да уловят многообразието на родния бит. Освобождаващата сила на веселието е била в такава степен необходима, в какъвто степен е тежала върху съзнанието на народа мисълта за дебнещото нещастие, за мъките и ужасите на робството. Разбира се, съобразно условията и задачите, които си поставят, писателите дават предпочитание на трагичните мотиви, но за да се открие жизнеността на българина, се е породила естествената потребност да се разкрият формите на народното и семейното веселие.

²⁷ И. Л. Блъсков, Злочеста Кръстинка, Варна, 1883, с. 34.

Тази диалектика улавя и Иван Вазов, който в своето творчество продължава това откритие на възрожденските писатели. Един от неговите герои — дядо Нистор, който е живял и преди Освобождението, прави съпоставка с живота във възродена България: „Той намираще, че веселбата е изчезнала. Нямаше вече весели хора. Светът е станал угрижен, завзет с работа и все бърза. Дори и децата захвърлиха игралките си и хванаха да мислят като дърти. . . Петимен съм станал да видя пиян човек. . . Преди имаше време и за работа, и за почивка, па и за веселба. Сега политиката не оставя никого да спи и трови кръвта и на стари, и на млади. . . Това ли им е свободата?“²⁸ Разбира се, тези наблюдения на стареца не могат да ни послужат като изводи за живота на българите след Освобождението, но те все пак дават представа в каква степен участието в обществено-политическия живот и изяви в него са довели до разрушаването на някои структури и психиката на патриархалния човек. Сравняването между условията в освободена България с тези под робство са често срещани в литературата ни от края на XIX век — М. Георгиев, Ив. Вазов и др. В полза на миналото е и споменът на една от героините на Никифор Попфилипов: „Светът бе сит и весел. Какви сборове, какви хора ставаха в ония времена. . .“²⁹ Този въпрос като че ли заслужава отделно проучване, за да се открие промяната в психиката на българина и причините в един определен момент да предпочете тревожното си минало пред настоящето.

При изображение на бита на българина от възрожденската епоха Вазов следва концепцията на В. Друмев, Л. Каравелов и И. Блъсков. Дори нещо повече. В романа „Под игото“, в главата „Силистра-йолу“, той се опитва да обясни характера на народното веселие. Според писателя „при другите си лошавини игото има и една привилегия: да прави народите весели. Там, дето арената на политическа и духовна деятелност е затворена с ключ, дето апетитът за бързи забогатявания от нищо не се дразни и широките честолюбия не намират простор да се разиграят, обществото изхарчва силите си в дребни местни и лични сплетни, а разтуха и развлечение търси и намира в мъничките обикновени и лесни блага на живота.“³⁰

Проявите на народното веселие Вазов свързва със затвореността на българина и с невъзможността да участва в държавно-управленчески и обществено-политическия живот. Поради това той се реализира в трудовия цикъл, в обредния и празничния календар, който се превръща в духовен израз на неговите въжделения и надежди. „Един народ поробен — пише Вазов, — макар и безнадеждно, никога се не самоубива: той яде, пие и прави деца. Той се весели. Погледнете народната поезия, дето са се отразили тъй ярко народната душа, живот и мироглед. Там покрай черни теглила, дълги синджир, тъмни тъмници и гнояни рани преплитат се тлъсти печени агнета, червени руйни вина, люта ракия, тежки сватби, вити хора, зелени гори и дебели сенки, из които е избликнало цяло море от песни. . .“³¹ Тези разсъждения на Вазов са своеобразно обобщение на търсенията и мислите на възрожденските писатели. Но пътят на художествено претворяване е друг. От една страна, Вазов разкрива гуляите на белочерковчани — богатия обяд, изстудяващите се във воденичната вада вина, песните на циганите, неспиращите издравици. Но разговорите не са свързани с виното, нито с дребни сплетни и интриги, а с големия въпрос на времето — българската свобода. След „турските маками“ на циганите започва нашата марсилеза — „Поискал гордий Никифор“. Като вижда в това проявите на жизненост у българина, чрез която той ще помете „робските ограничения“, М. Цанева уточнява, че „веселият поток на живота лесно смесва нищожното и великото и дори в лекомисления шум на гуляите в Силистра-йолу ясно се откроява историческия патос на времето!“³² Този патос се изразява преди всичко в стремението на Вазов да покаже как постепенно се политизира съзнанието на героите му. В този смисъл той не разкрива само нравствената страна на веселието,

²⁸ Иван Вазов. Събрани съчинения. Т. 7. С., 1976, с. 137.

²⁹ В: Забравени реалисти. С., 1960, с. 76.

³⁰ Иван Вазов. Под игото. С., 1976, с. 78.

³¹ Иван Вазов. Цит. съж., с. 78.

³² М. Цанева. По страниците на романа „Под игото“. С., 1976, с. 90.

както е при възрожденските писатели, но и първите прояви на политическо мислене, на „революционния елемент“. Тези гуляи са една своеобразна игра на свобода, театрално представление, където единствената роля на горещ патриот се изпълнява от всички. Гуляят се превръща в игра на въстание, блестящ завършек на което е „метежното шествие“ по „помръчелите улици на града“, като се пеят бунтовни песни. Във веселието Вазов открива патриотичен, бунтовен заряд, който разпалва свободолюбието на народа. Може би тъкмо поради това сцените, свързани с народния празник, се срещат често в романа „Под игото“, отколкото в комичните произведения „Митрофан и Дормидолски“ и „Чичовци“. В първата повест формите на народното веселие отсъствуват, а в „Чичовци“, макар и по посока на комическото снижаване, се свързват пак с патриотичните претенции на героите. Нравствената стойност на веселието народният поет разкрива при описание на тлаката в Алтъново в романа „Под игото“. Красотата на девойките, невинните и незлобливи шегги, „откритите смехове“, създават патриархалната топлина на празника. При описание на тлаката той следва композиционния принцип на възрожденците: от радост към печал. След безгрижните мигове на младежкото общуване следва епизодът със заптиетата, които пребиват до смърт бащата на Петър Овчаров.

В романа на Вазов се забелязва едно друго явление, което не се среща дотогава в белетристиката ни — приравняване на светци от християнската религия до делничните измерения на бита и веселието. Например по време на гуляя в Силистра-йолу Колчо Слепецът пита каква ще бъде наградата му, загдето не са познали какво вижда:

„ — Останалите чаши, дето ти наляхме.

— Колко са?

— Свети седмочисленици.

— Аз повече уважавам св. Четирийсет мъченици — забележи поп Димчо.³³

Това принавяване на религиозно-духовното и преминаването му в празнично-материалното говори за една по-голяма освободеност на езика по време на веселието и стремеж за пренебрегване на сериозно-делничното. Гуляят позволява да се премине от една реалност в друга, като се забрави временно робството. Той е наситен със спорове за политическата свобода и тези спорове са волни тъкмо защото чудесните съставки на веселието — богатият обяд и хубавото вино, са причина човек да мине в другата реалност. И само един най-незначителен белег, напомнящ с нещо робството, е достатъчен, за да настъпи отрезвяването. Господин Фратю вдига тост за българската свобода и на въпроса на Кандов, какво иска да каже с това, разпаленият патриот отговаря: — „Мисля, че говорих доста ясно, господине: пих за българската свобода. — Тая дума Фратю произнесе ниско, като погледна подозрително циганите.“³⁴ Тяхното присъствие е достатъчно, за да се прояви робската му психика. Това прехвърляне в реалностите по време на веселието не важи за истинските революционери като Бойчо Огнянов — човек, който е заложил главата си за правото дело. То е валидно за тези герои, които възприемат бъдещото въстание все още като една игра, която могат да напуснат при първия удобен случай.

В романа „Под игото“ формите на семейното и народното веселие са отразени в първата част. Те имат не само функцията за успокояване на епическото напрежение и не само представянето на многообразието и многозначността на българския бит. Чрез тях авторът успява да покаже как във всички сфери на народния живот и във всички слоеве на нацията ни проникват патриотичните настроения. В последната си проява — сватбата на един сиромас крайчанин то се превръща в „безстрашно народно веселие“³⁵, преодолява се напълно вековният страх от поробителя и пияният Безпортев яхва един турчин.

За разлика от възрожденските писатели Вазов използва и един похват, много характерен за него. Както в хумористичните си произведения, така и в романа

³³ Иван Вазов. Цит. съч., с. 83.

³⁴ Пак там, с. 79.

³⁵ Изразът е на С. Л в о в. Питър Брьогел — Стария. С., 1985, с. 141.

„Под игото“, той се опитва да открие един основен смехотворящ образ или, както той го нарича, „смехотворец“. Този герой по време на описваните веселия има особена функция. В „Митрофан и Дормидолски“ „общият смехотворец е дяло Рачо Бейката, без когото Данювото кафене губеше непременно посетителите си“. В романа „Под игото“ тази роля изпълнява Колчо Слепещът — „весел разказвач и смехотворец и затова неизбежен във всички весели събирания“. В главите „Силистра-йолу“ и „На гости у поп Ставри“ около Колчо са организирани шегите и закачките. Този стремеж на Вазов да въведе условна йерархия, в която начело да бъде човек с най-добри смехотворящи качества му дава възможност да характеризира героите си чрез него, но вече в друга светлина — най-често пародийна.

Основен организиращ център на веселието е трапезата. Ето защо е необходимо да се спрем на нейната характеристика като такава³⁶. Според Д. Маринов трапезата е „обредно или тържествено пируване и ядене“³⁷. Празнично весело ястие е по време на сватба, сбор, кръщение, както и при празниците с „обреди и жертвоприношения“, какъвто е например Гергьовден. Разбира се, в случая нашата цел не е да изясняваме как преливат една в друга езическо-обредната и църковно-религиозната трапеза. Ние ще се стремим да открием нейното отражение във възрожденската белетристика и в прозата³⁸ на Иван Вазов, както и нейното значение за разкриване бита и характера на народа.

Д. Маринов отдава изключително значение на трапезата. За Гергьовденската обща трапеза той отбелязва, че има голямо „не само религиозно, но още и битово значение. Това значение може да познае само онзи, който е присъствувал на тая трапеза и е проследил онова историческо влияние, което е упражнявал тоя битови обичай върху нашия народ. Тая обща трапеза, дето душите на всички селяни се сливат в една душа, дето всички, скарани дотогава, трябва непременно да се помират, всичко да си опростят и всички спорове, било с граждански или углавен характер, да бъдат изгладени — по мое мнение е била оная мощна морална сила в ония тежки времена, която е сплотявала всички в едно, вдъхвала е кураж и бодрост, давала е надежда и упование.“³⁹ По този начин са гледали на трапезата и възрожденските писатели, и Иван Вазов. В творбите им невинаги тя се свързва с веселието — нейното значение е по-широко. Според Б. Ничев тя е „една от основните жанрови картини в поетиката на социално-битовия роман. В сцените, които и са посветени, се разкрива възможност да бъде разгърнат целият живот и персоналният състав на патриархалното семейство.“⁴⁰

Съобразно задачите, които си поставят, авторите се насочват към трапезата и разглеждат различни нейни страни. Вазов като добър познавач на народния живот е могъл сам да се ориентира в националноспецифичното, но и възрожденските писатели му помагат в открояването на редица жанрови картини, чрез които най-добре се прониква в бита, психиката и душевното състояние на българина. Вазов е съзнавал съществената роля на трапезата в творчеството на В. Друмев, Л. Каравелов и И. Блъсков. Макар и иронично, той отбелязва в пътеписа си „От Марица до Тунджа“: „Жалко, че Любен, голям специалист в областта на мезелиците, не е знаел за това чудо, а то би го прославил във възторжени дитерамби повече от казанлъшката гюловица. Дълговерменното му отсъствие от България е причина за това невежество, както и за някои други. . . Инак той би ни казал сешо и за севлиевските волски езици, и за видинския чер хайвер, за карловските пачи, и за свищовските шарани, и за рахманларската пъстърва, и за сопотската армеева чорба — зимно време, — резлива като сарказмът му, отрезвяща като сатирата му.“⁴¹

В случая нас ни интересува не толкова ироничното отношение на писателя, колкото това, че той, а вероятно и читателите след Освобождението са усещали присъствието в

³⁶ Т. Ив. Живков разглежда три типа народни празненства, „тясно свързани и преплетени помежду си и със системата на народната обредност — празнична трапеза, празнично хоро и народен карнавал“. — В: Народ и песен. С., 1977, 149—150.

³⁷ Д. м. Маринов, Избрани произведения. Т. 1. С., 1981, с. 419.

³⁸ Пак там, с. 611.

³⁹ Б. Ничев, Съвременният български роман. С., 1978, с. 297.

⁴⁰ Ив. Вазов, Събрани съчинения. Т. 12. С., 1977, 231—232.

Каравеловите творби на трапезно-обредното, но като че ли вече са престанали да възприемат неговата естетическа функция. Оттук и иронията на Вазов, който в произведенията си по-пестеливо описва съставките на трапезата, защото неговата цел е повече да характеризира героите си, като ги поставя край трапезната маса, отколкото да представя особеностите на народния обичай. Л. Каравелов, В. Друмев и И. Блъсков са етнографски по-подробни, по-описателни, докато Вазов, верен на художествената правда, търси да открие проявите на своите герои. Народният поет възприема от традицията композиционното място на трапезата. Тя е представена или в началото на творбата, когато се разкриват семейните и родови връзки (Л. Каравелов „Маминото детенце“, „Извънреден родолюбец“, Ив. Вазов — „Под игото“), — или в края на произведението, когато край нея се събират разпръснатите роднини или членове на един род, за да продължи той да функционира като такъв („Нешастна фамилия“ на В. Друмев, „Изгубена Станка“ на И. Блъсков). Вазов в романа „Под игото“ използва картината на семейната трапеза в началото на творбата, с което въвежда читателя в атмосферата на българския живот през Възраждането. След това около трапезата са организирани епическите разреджания на повествованието чрез формите на народното веселие — гуляй, тлака, сватби, гостувания. Така народният поет като творец новатор възприема от литературната традиция разбирането за универсалната функция на трапезата като композиционно-организиращ, нравствено-характеризиращ и народностноспецифичен елемент, който дава най-богата възможност да се проникне в бита на народа. Л. Каравелов отбелязва в разказа „На чужд гроб без сълзи плачат“: „Българинът, както и секи славянин, когато захване някоя работа или когато свърши нещо, то трябва да си похапне и да си попийне: ако се роди нов човек, ако се ожени, някой, ако умре някой, ако се изгради къща, ако някой отива някъде или си дохожда отнякъде, то трябва да се пие и да се яде, трябва да се викат гости и да се гощава и старо, и младо. Славянска натура и повече нищо!“⁴¹ Като имаме предвид тази универсалност на българската трапеза, можем да отбележим няколко най-характерни нейни функции, които възрожденските писатели и Иван Вазов използват в творбите си.

1. Възпитаваща функция — регулиране нравственото поведение на отделните членове на семейството и рода.

При възрожденските писатели тя се изразява преди всичко в стремеж да се възпита у българина любов към народните обичаи. Особено последователен в това отношение е И. Блъсков. За него всяко нареждане край трапезата, всяко веселие трябва да има нравствен смисъл, в противен случай то се оказва отрицание на съхранената структура на народната традиция и води човека до падение. На трапезата не се стига до крайност — оргия, пиянство, лакомия, пълна освободеност на словото и т. н. Винаги се поддържа една естествена атмосфера, мярка на поведение. Времето на трапезното ядене и пиене не е време на преодоляване на нравствените канони в патриархалното общество, а тъкмо тогава за писателите се оказва важно да ги спазят и когато имат сватбено-ритуален и християнско-обреден характер.

Ето как описва сбора в с. Добриня И. Блъсков: „След като се разпусне черква, всеки селянин си кани гости, завожда ги у домът си; тук в чисто измазана къща, послана и обредена добре, сяда старий домовладика, около него се нареждат старите му приятели и, като гудят в средата ново плоскаче с чиста пращишена ракия, захващат да пият за здравето на имани и на ступани и най-последно сключват благословията си с: „честит сбор!“⁴² След това, тихо и сладко се захващат разговори: поприкажат колко знаят за чудесата на Светият на деня, започнат приказки как са прекарвали предишните сборове в младите си години, какви са били тогивашните, и какви сегашните.“⁴² Това тихо протичане на трапезното ядене и пиене за Блъсков е особено важно, тъй като то е белег на добродетелността и „невинността“.

В патриархалното общество в някои случаи се е разрешавало известна волност, като например в Копривница, където гурбетчиите всеки път са се разделяли с близките си,

⁴¹ Л. Каравелов. Събрани съчинения. Т. I. С., 1984, с. 282.

⁴² И. Блъсков. Злочеста Кръстинка. Варна, 1883, 136—137.

потиснати от мисълта, че няма да се видят повече⁴³. Характерът на тези по-свободни гуляи до известна степен можем да усетим в „Българи от старо време“ на Л. Каравелов чрез поведението на дядо Либен. В разказа „Неда“ трапезата е част от идиличната картина на Бъдни вечер, чрез която се възпитават децата в определено отношение към празника, към съставките на трапезата, вояка от които знаково възстановява и подбужда плодородието, здравето, труда.

Иван Вазов, както своите предходници, оглежда характера на героите си край трапезата. За него е достатъчно да спомене, че обядът е богат, че има вино или да изтъкне едно или друго мезе за ракията и виното („На гости у поп Ставри“) и с това приключва описанието. Семейната трапеза в дома на чорбаджи Марко е цяла енциклопедия на възпитателните мерки преди Освобождението, без да ни дава представа за българската кухня и нейното многообразие.

2. Празнична освобождаваща функция на трапезата — забравя и кратко разрушаване временните граници на робството.

Ние вече подчертахме тази особеност на веселието. Пълното отдаване на празника и преминаването в неговата реалност не се свързва обаче с прояви на крайности в човешкото поведение. Искощо подчертаването на невинността, умереността, на нравствеността и спазването на патриархалната норма е характерен белег на възрожденската белетристика при описание на веселието. Това е типично и за Вазовите творби. Преди да презсъдаде подробно гуляя на героите си, авторът разкрива неговото въздействие и прелест: „Една бълбича вино, изпита под прохладната сянка на върбите край шумливата кристална речка, прави да забравиш робството; един гювеч, изпечен с ален патладжани, миризлив магданоз и люти пиперки, изяден на тревата под надвисналите клоне, през които се гледа високото синьо небе, е едно царство, а ако има при него цигулари, то е върхът на земното щастие.“⁴⁴ Вазов прави откритие за същността на гуляя като обратна, обрната структура на робския живот. За делничното битие на българина е характерна неговата затвореност в семейството и рода, пространствените граници са тесни, докато при гуляя, проведен сред красива местност, се постига естетическа наслада и пространствена свобода. В делника българинът се труди непрекъснато, пести, ограничава се в яденето, докато в гуляя е обратното — във веселието забравя грижите, отдава се на удоволствието и изобилието. Робският страх, непрекъснатото очакване на злото и посегателството на поробителя върху дома и семейството, върху честта на българина, в гуляя се стопява. Отричането на делничната реалност е всъщност опит за освобождаване на паметта от скърбите и неволите. В художественото описание Вазов спазва тази структура на гуляя: пространствена свобода дава чудесното кътче Силистра-йолу, където „вечна пролет владее“, обядът е весел и изобилен, циганите теглят льковете на гъдулките. Отричането на делничната реалност и включването във времето на гуляя като време, различно от това на робството, се извършва със символично заклинание-благословия, което се изпълнява чрез наздравичата, вдигната от Илийчо Любопитния:

„— Наздраве, дружино! Кой що желае, господ да му даде; който нам злото мисли, господ да го очисти! Който нас мрази, по корем да се тъгрази!“

Чашите се гаврътнаха шумно.⁴⁵

Забравата на робството в случая не трябва да се тълкува като бягство от проблемите на делника, напротив, Вазовите герои непрекъснато говорят за тях. Тук става дума за освобождаване на духа от робския страх.

3. Информационна функция на трапезата — съхраняване на родовата памет, човещината и близостта между родственици.

„Сбиранията на род, роднини — подчертава Блъсков — поддържаше тяхната роднинска свръзка, както и техните милости и състрадания един към други.“⁴⁶ Блъсков отдава

⁴³ М. Маджаров. Спомени. С., 1968, с. 139.

⁴⁴ Ив. Вазов. Цит. съч., с. 78.

⁴⁵ Пак там, с. 79.

⁴⁶ И. Блъсков. Спомени. С., 1976, с. 81.

Голямо значение на зимните празници, в които българите имат случай „да се срещнат със своите съседи, сродници и приятели, да се посприкажат, да си споделят както радостите, тъй и скърбите, както сполуките, тъй и несгодите и несполуките“⁴⁷. Това разбиране Блъсков и Друмев прилагат и при художественото пресъздаване на българската действителност. Край трапезата в повестта „Нещастна фамилия“, на скромния „български обяд“ се избистря родовата памет на всеки отделен член — Рада открива сестра си Стоянка, а Влади — Петя, баща открива дъщеря си. След като завършва разпознаването, след като се обменя пълна информация за съдбата на всеки член от рода, т. е. след като се възстанови разрушената цялост, започва веселието, защото то в този случай е символ на родовото единение.

Събирането на роднини край трапезата се използва като композиционен похват и от Ив. Вазов в романа „Под игото“. Но при него то има вече друго значение. От една страна, това му позволява по-добре да представи и характеризира героите си, а, от друга, да разкрие противоречията, които са се породили в рода на чорбаджи Юрдан, вследствие на промените, настъпили в обществото. Вазов няма за цел да представи единството в рода, а неговата поляризация по отношение на политическото мислене и националното съзнание. Това противостоене е пряко — между баща и деца. Кака Гинка не споделя възгледите на чорбаджи Юрдан, а по-късно ще видим, че и синовете му се готвят за въстание. Родът вече престава да функционира като нравствена цялост, защото времето е променило мисленето на отделните негови членове. При тази обстановка (главата „У чорбаджи Юрдан“) събирането край трапезата е само форма на съхранената традиция, а не символ на нравственото единство в рода, както е при В. Друмев и И. Блъсков. По този начин Вазов постига и едно друго противопоставяне — семейството на чорбаджи Марко и на чорбаджи Юрдан. Животът в рода е разкрит в пряка зависимост от решаването на националния проблем. Там, където всички членове на фамилията вземат участие в подготовката на въстанието, единството и нравственият климат се запазват. Тази идея авторът прокарва при описание на атмосферата в дома на чорбаджи Марко.

По-късно Ив. Вазов също пресъздава в творчеството си народни обичаи и празници. В разказа „Бъдни вечер в столицата“ той използва същия композиционен похват, както и Л. Каравелов в „Неда“ — семейството се е събрало на Бъдни вечер и слушат баба Цвета, която припомня мърките на българина в годините на робството. И в двете творби движението на повествованието се свързва с възстановяване паметта на рода, осъществено чрез разказа на старицата. При Каравелов това предизвиква жаждата за мърт у внуците, заради поруганата чест и нещастия, причинени от делибашиите, докато Ив. Вазов има друга цел — да възпита у младото поколение уважение към традицията, да помни миналото, за да цени свободата, която е извоювана с много жертви. Децата казват на майката, че не искат да си спомнят „ония грозни времена на робството“, но тя е на друго мнение: „Нека да го помните, да знаете какво е теглило и треперало! Сегашното време какво е? На всеки дол — печен вол. Рай, според тогава. Па онемяват ли? Не! Всичко забравиха днешните хора: и какво е било, и кой го измени. . . Сега ни човешчина, ни милост. . .“⁴⁸ Както при Л. Каравелов, така и при Ив. Вазов събирането край трапезата на Бъдни вечер има нравствена стойност, изразена и с възстановяването на родовата памет, и със стремеше за запазване добродетелите на младото поколение.

Проследените проявления на народното веселие и празничната трепеза във възрожденската белетристика ни дават възможност не само да изтъкнем художествените прозрения на Л. Каравелов, В. Друмев и И. Блъсков при отразяване на народния живот и бит, а и да осмислим в каква степен Вазов следва и ползува техните открития. Всички те следват единна концепция за ролята на веселието като освобождаваща и съхраняваща сила, чрез която се запазва оптимизмът и жизнеността на българина, помага му

⁴⁷ Пак там, с. 78.

⁴⁸ Ив. Вазов. Събрани съчинения. Т. 9. С., 1976, с. 281.

да устоява добродетелите и нравствеността си в тежките години на робството и в същото време във веселието те откриват „революционен елемент“, способстващ премахването на робските ограничения. Народният празник, претворен в произведенията на посочените писатели, е чужд на крайностите, тъкмо защото чрез него се представя българският характер. Дори в някои случаи участието на героите във веселието тушира, разсейва сатирическия и комическия ефект, който цели да постигне чрез тях писателят. Такъв момент забелязваме в „Българи от старо време“, когато дядо Либен и Хаджи Генчо подготвят сватбата. Участието им в годежа, играта им, когато циганите засвирват на посадник, представя жизнеността на героите, съхранената българщина у тях. И обратното — отдалечаването от истинската същност на народното веселие („Маминото детенце“ на Л. Каравелов) или липсата на такова, както и откъсването от нравствения климат в българския род, засилват сатирическия ефект („Хаджи Ничо“). Социално обособените типове като Хаджи Ничо в стремежа си към забогатяване са изопачили или забравили онова, което е характерно за патриархалния българин.

От форма на единение и израз на колективната родова и народна душа, на вечно въстановащото и действащо родово присъствие, на българската жизненост и оптимизъм, каквото е пресъздаденото веселие при възрожденските писатели и Ив. Вазов, то постепенно загубва тези си особености. Следващите автори го насищат с нови социални и идейни проблеми, разтварят го в нови обществено-икономически условия. То престава да бъде нравственият и животворящ космос за българина поради непрекъснатото разрушаване на традицията и разпръскването на рода. А и самият Вазов през 1901 г. вече се обявява против многото празници, които има българският народ и които при новите условия според него пречат на развитието му. „Няма ли у нас — пише поетът — един властен глас да извика: — Доста празници! Да работим! Ние прахосваме времето си с една разточителност, която би зачудила и бискайските испанци, които се славят за най-празнуващия и най-ленивия християнски народ.“⁴⁹ Явно в освободена България Вазов не открива необходимостта от толкова празници, които са били предимство за българина в епохата на робството. И дори, когато създава произведения, в които отразява следосвобожденската действителност („Нова земя“, „Казаларската царица“ и др.) авторът, макар и да описва бита на българина, не се спира на формите на народното веселие. Но поетът никога не застава срещу семейната и родовата празничност чрез традицията, на която се възпитава човекът и българинът.

⁴⁹ Ив. Вазов, Събрани съчинения. Т. 20, 1979, с. 343.

ПЕЙЗАЖНАТА ЛИРИКА НА ЕМАНУИЛ ПОПДИМИТРОВ

ЦВЕТАНКА АТАНАСОВА

В разнообразното и обемно творчество на Емануил Попдимитров с безспорни художествени постижения и откривателство се налагат два стихотворни жанра: пейзажът и интимният портрет. Когато се опитваме да измерим ръста на поета в родната литература, да определим приноса му в системата на естетическите ценности, намираме опора най-вече в дарбата му на пейзажист и портретист. В тази дарба е заключено и обаянието на Емануил-Попдимитровата лирика за съвременния читател.

В стихотворните пейзажи и в женските портрети на Попдимитров, както и в цялото му творчество, съществува особен род смесение между родно и чуждо. Съчетаването на българско и чуждоземно е белег на цялото поколение, към което принадлежи поетът от Босилеградско; то е отличителна черта на българския символизъм, с който Попдимитров е свързан в началото на творческия си път. При автора на „Плачеши върби“ и при редица от събратята му по перо раздвоението между национално и „юнифицирано“ изкуство често се превръща в недостатък. Но в най-хубавите лирически творби на Ем. Попдимитров, към които се отнасят повечето от пейзажните му стихотворения и цикълът „Женски портрети“, екзотичното не прави впечатление на принадено, на изкуствено присадено: ароматът от далечни времена и пространства така е проникнал в чувствителността на българския поет, че се е получила органична художествена сплав.

Раздвоението между родно и чуждо у Ем. Попдимитров се чувствава както в идейно-тематичния, така и в образния план на неговата поезия. Авторът на едно от най-космополитичните по замисъл и символистични по настроение стихотворения в българската литература — „Еделанд“ — същевременно изпява химни на родната земя, търси връзка с чернозема и с масата — народ.

„Благодарната“ и „безплодна“ земя Еделанд, където времето е спряло и цари вечен покой, е „отечество“ и „родна земя“ за лирическият субект на „Вечерни миражи“:

Трирема ме носи към теб, Еделанд,
отечество мое и родна земя!

Еделанд всъщност е „другият бряг“, за който копнееше Пенчо Славейков, но вече доведен до чиста абстракция, до абсурд.

В повечето от пейзажните стихотворения на Попдимитров обаче присъствува родната природа, претворена от въображението на художник-визионер. Известно е влечението на Емануил Попдимитров към изобразителното изкуство, школуването му в Рисувалното училище, близката му дружба с най-българския художник Владимир Димитров — Майстора. Вроденият усет към визуалното начало се оказва изключително ценен за поета-символист. Той идва да определи отликата, спецификата на неговата лирика спрямо творчеството на другите ни поети-символисти. (Става дума за по-ранния етап в творческото развитие на Попдимитров — до 30-те години, когато са и най-значителните му постижения в областта на лириката.)

От събратята си по перо, а и от критичните символисти Ем. Попдимитров често е чувал упреци, че е слаб художник. За съвременния читател подобно обвинение звучи абсурдно. Затова е нужно едно пояснение: в литературнокритическите текстове на българските символисти понятието „художник“ има оня смисъл, който влагат в него за пръв път Пенчо Славейков и д-р Кръстев. За Славейков и Кръстев „художник“ ще рече съзнателен творец, а „поет“ — спонтанен творец. За пръв път в кръжеца „Мисъл“ е направено предвзетото разграничение между „поет“ и „художник“, за да се въздаде предпочитание на второто, което е несъмнено в полза на Пенчо Славейков. Така и за критиците символисти Ем. Попдимитров не е „художник“, защото не познава филигранната работа над стиха, ала е „роден поет“, „чист поет“. За символистите понятието „художник“ е синоним не само на съзнателен творец, а и на музикант. А Ем. Попдимитров наистина въпреки редица постижения не е съвършен музикант, какъвто е Лилиев например. Но за сметка на това при него изобразителното начало е много силно. В образа — първооснова и вечна отличителна черта на поезията — е заключена силата на Емануил-Попдимитровата лирика. В образите, и по-конкретно във визуално ярките и изненадващи метафори, е зародишът на оная нишка, която сродява Попдимитров с поколенията на Далчев и Фурнаджиев, която го прави близък на съвременните поети и читатели. Нима някой днес ще оспори дарбата на художник на този поет, който написа:

Над тъмните бездни, далеко от изток Зора зазори:
от всичките краища пламна, небесната книга гори.
Брилянтните капки изтляха — внезапното Слънце
изгре.
(„Из ада“)

Или да обърнем взор към сюрреалистичните асоциации в „Земя“:

Лежах на твоите гърди:
натоплени от слънце бели камъни.
На твоите гърди
благоуханни, белокаменни,
отдето капе мляко,
лежах и плаках.

Едва ли е нужно да напомним визуалната яркост на персонификацията в „Лято“ — стихотворение, станало христоматисен образец:

И лятото — златен леяр —
навежда чело и с духало
нажежда до бяло, до жар
полята, разтапя метала.

Образът в пейзажната лирика на Ем. Попдимитров не е самоцелен и не е чисто предметен. Той е психологически нюансиран. Той представлява сложна сплав между сетивно възприятие и душевно състояние. Като казвам „душевно състояние“, трябва да уточня, че става дума за широка гама от осъзнати и неосъзнати психически движения и импулси. Тук се отнасят впечатлението, настроението, съновидението, блънуването наяве, асоциативните представи и други проявления на ирационалното у човека. Поклонник на Бергсон, възприел преди това основните постулати от естетиката на символизма, Попдимитров се стреми да даде художествен израз на романтичните видения и мистичните блянове на човешката душа. Същевременно обаче Попдимитров твърди, че „изкуството не е разголване на душата, а нейното възвисяване“*. Затова в поезията му никъде няма да откриете ирационалното в неговата спонтанност, стигаща до бруталност и цинизъм. При автора на „Сънят на любовта“ психичното е рафинирано, стилизирано, подложено на критически анализ. Сиреч, то е рационално осмислено. Стига се до парадокс:

* Един час при Емануил Попдимитров. — Литературен глас, г. III, 1931, бр. 103.

душевният живот на лирическия субект у Ем. Попдимитров е ирационален само привидно, тъй като е преминал през строгия съд на рациио, пресят е през ситото на утвърдени представи за правствено и красиво. В „Сънят на любовта“ и „Плачеши върби“, както и в останалите стихосбирки на поета, лирическото „аз“ никъде не изявява антихуманни, антиестетични или порочни помисли. Неговите видения са невинни, серафични; копнежите му отвеждат до вечния покой, до чистото съзерцание, до нирваната. Условно казано, в лириката на Попдимитров е отразена само едната, идеалната половина от човешката душа — влечението ѝ към хармония и покой. Другата половина — динамичната, разрушителната, но и творческата — е останала скрита за ползването на поета. Тази едностранчивост в душевните изживявания на лирическия субект в поезията на Попдимитров е несъмнен недостатък. Въпросният недостатък е типичен за символистичната поезия изобщо. Но той има и своите привлекателни черти: никога българската поезия не е стигала до такъв култ към духовното начало у човека, както при символистите. А в това русло принос има и авторът на „Плачеши върби“.

Идеалът на Пенчо Славейков за пейзажна лирика е изпълтен в следната мисъл на Стендал, която поетът използва като епиграф на свои стихотворения: „Един пейзаж — това е едно душевно състояние.“ Пейзажът на природата като пейзаж на душата — това е кредото и на Ем. Попдимитров за пейзажна лирика, макар никъде да не е формулирано в този си вид. Словесните пейзажи на поета обаче го доказват по безспорен начин.

Измежду ранните, а и измежду по-късните пейзажни стихотворения на Попдимитров има типично символистични творби. Поетът тръгва от едно душевно състояние, от определено настроение, за да намери визуалния му израз във въображаем, често абстрактен пейзаж. Такова е например стихотворението „Море“ (1907) от цикъла „Първи стихове“, такива са „Вечност“, „Есен“, „Вечна нощ“ от „Сънят на любовта“, такива са повечето от пейзажните стихотворения в книгите „Плачеши върби“ и „Вечерни миражи“.

Великолепно символистично стихотворение е „Есен“ (1910) от цикъла „Пролет“, „Лято“, „Есен“, „Зима“:

Есента ме приспива и пурпурни капят листа.

И плаче над мене, и плаче с листа Есента.

Бленувам в долини над блед акварелен ковчег,
жадувам на сън, като зърно под нежен покров,
стоцветната пролет в морави и сплънчевий плам.

Виждам: вихрите птици гигантски далеко подгонват,
огромните свещи потухват: брезите оронват
листа многогоскри, димят белорунни мъгли. . .

В подземия слизам по стълби, мяхнати скали,
в подземия слизам, покрива ме, плаче с листа,
покрива ме, плаче над мене с листа Есента.

Това е чудесен „пейзаж на душата“, но предметното съдържание на редица образи отвежда към реален природен пейзаж. Какви великолепни открития на художник са примерно метафорите есенен пейзаж — блед акварелен ковчег и брези — гаснещи свещи! Именно в двойственото значение на словесното изображение, в непрекъснатото привличане и отблъскване между природно и психично, в многозначността на образите е заключена поезията на това стихотворение. По-късно Попдимитров отново се връща към мотива за есента, създава своята реалистична „Есен“ от стихосбирката „Песни“ (1912—1913), изписва и един импресионистичен есенен пейзаж, омасловен „Листопад“ (от сборката „Кораби“, 1920—1923), но неговата „Есен“ от първата му стихосбирка остава ненадмината.

Ем. Попдимитров често тръгва от предметното към психичното, директно впечатлението. Подобен род творби го представят повече като импресионист, отколкото като символист. Типична импресия е стихотворението „Пролет“ от цикъла за годишните времена в сборката „Сънят на любовта“:

О, тоя плач и нежен стон, и
 ридане в плискането на дъжда!
 О, шум и ромон, и сълзи
 в прелялата и стенеша Вода! —
 Над нея сплетените клони —
 сред жалби скръстени ръце...
 Как глухо плаче на Водите,
 о, на Води разбитото сърце!

Необичайно тук е съчетанието пролет — тъга:

Сърцето ми изплаква
 предела скръб, и не изсяква
 на любовта пияна
 разплаканата рана.

Аналогията есен — тъга е позната, дори шаблонизирана в поезията на символизма. Но метафората пролетен дъжд — плач и ридане е несъмнено откритие на Попдимитров. По-сетне той написва и други стихотворения за пролетта, но те нямат същата въздействена сила.

В някои от ранните природописни творби на Ем. Попдимитров са съчетани романтични и реалистични елементи, въображаеми и реални картини. Характерно в това отношение е стихотворението „Нощна буря“ (1909) от сборката „Сънят на любовта“. То започва с ярък предметен пейзаж:

Заплака бурята, дървията като живи във
 зашаваха със хиляди ръце, и в моя сън
 разпръснаха тревожното видение.
 В колибата загасна огънят: като пчели
 от кошер — златни искри в тихо песнопение
 изхвъркнаха над влажно немите скали.

Следващите три стиха вече представляват отскок от реалното към въображаемото

А бурята бе страшна в мантия от облак и мъгли,
 и неизказано могъща, стара и печална,
 на меден рог тръбеше — вечна, безначална.

За да се стигне до типично романтична картина:

— Стори ми се — гиганти някакви разбиват
 вековен замък, чуят ключове, прегради сриват
 и викат там: „Гасете факелите!“ и със звън
 стъклата падат многоцветни, а отвън
 блестящи многоляки мълни
 земници — в паяжина, влажни — озаряват
 и мрачните чела и брони позлатяват;
 и сякаш бъчи с вино или злато пълни
 търкалят там гигантите на хиляди страни
 и с грохот ги прехвърлят през наъбени стени...

Съвсем реалистичен, дори натуралистичен (в добрия смисъл) пейзаж откриваме във втората строфа на стихотворението „Последна четвърт“:

Звъни в цветята с нежна мандолина
 шурец невидим. И кипи едвам
 в земята влага. Над води
 без шум догаря на светулки плам
 и гаснат тихите звезди,

Първата строфа обаче въпреки реалистичните метафори е романтично приповдигната:

Ношта извая лунния потир.
На любовта нектарът е разлет.
Катуригата е чашата подир,
но има малко в дъното ѝ мед:
на любовта пленителното вино!

Реалистично природоописание, наситено с ярките багри на родния край, ни поднася поетът в едно от ранните си стихотворения — „Лято“ (1910) от цикъла за годишните времена („Безбрежни ливади и ниви — море и вълни. . .“). В поантата обаче е вложен символ, който изведнъж отгласва мисълта от буквалното към иносказателното, пренася ни в други измерения: „жетвена, жертвена песен безбрежна“.

Реализмът в пейзажа на Ем. Попдимитров, където е налице, няма нищо общо с безстрастния обективизъм. Изображението на природата е изстрадано, одухотворено. Затова е и въздействащо.

„Очовчаването“ в пейзажната лирика на Попдимитров присъствува не само като съпоставка между природна картина и душевно състояние. Понякога, особено в покъсните стихотворения на поета, то добива съвсем предметен израз в метафорите природа — човек. С някои от пейзажните си стихотворби от края на 20-те години Попдимитров се доближава до стилистиката на поети като Фурнаджиев и Далчев, без да губи своята самобитност. В това направление той създава няколко образцови произведения. Стихотворенията „Лято“ („И лятото — златен леяр. . .“) и „Земя-невеста“ („Аз земя съм едра, мургава и страдна. . .“) са достойни за всяка антология на българската поезия. Школуването у българската народна песен и повратът към родния чернозем, свързан със събитията от 1923 г., в случая са изиграли безспорно положителна роля.

В поезията си за деца Ем. Попдимитров рисува предимно наивистично-реалистични пейзажи, близки до детската чувствителност. В тях особено осезателно се чувствуват уроците на българския фолклор. Наивистични метафори в народнопесенен стил се срещат и в някои от пейзажните стихотворения на Попдимитров за възрастни. Подобен род творби имат място в словесното ни изкуство, особено в изкуството за деца. Но не в тях са откритията, не в тях са завоеванията на поета от Груинци. Те са в оригиналните му пейзажи от типа на цикъла за годишните времена, от типа на „Нощна буря“, „Последна четвърт“, „Нощно пътуване“, „Детство“, „Лято“ („И лятото — златен леяр“).

Пейзажната лирика на Ем. Попдимитров го представя като художник с остра сетливост и силно въображение. Но в нея същевременно се съдържат доказателства, че той не е само природно дарование, „наивен“ творец, за какъвто са го смятали мнозина от съратниците му, а и художник, който има съзнателно отношение към изобразителните похвати. Нещо повече, той е бил запознат с теорията на модерната живопис, имал е представа за достиженията на импресионистите по отношение на цветовото изграждане на картината, знаел е за допълнителните контрасти, за самостоятелната и експресивната роля на цвета. Така например в типично символистичното стихотворение „Вечност“ (1908) — една посестрима на Яворовата „Нирвана“ — се натъкваме на абстрактен пейзаж, в който цветът е доведен до символ:

Дълбоко под води на морско дъно спях,
в зелени водорасли, в алені корали.

Неслучайно това двустийше е и начало, и завършек на стихотворението. То е поантата, в която живописният акцент играе съществена роля.

И пак под наслова „Вечност“ във „Вечерни миражи“ откриваме друго цветово внушение, основаващо се отново на принципа на допълнителния контраст:

потъна слышето в *оранжева* вълна.
Звездите блещат в *сини* вир на небосклона.

Цветописът оранжево — виолетово и оранжево — синьо е използван в пейзажа на реалистичното стихотворение „Рибарка“:

далеко се къпеха в запад градини от лилек
и тънеше тамо *оранжев* пейзаж.

.....
широко се стелеха *морави* сенки разсети,
в душата ми бляя се вълнуваше *син*.

Една от заслугите на българския символизъм е, че той въвежда града като тема в нашата поезия. Въвежда го, за да го отрече и да признае проклятието на неговата неизбежност. Градът като предмет на изображение кара поетите символисти да слязат от чистите сфери на духа до калта на живия живот и да се почувствуват още по-отчуждени от реалността. Ем. Попдимитров също прави опити в областта на урбанистичния пейзаж. Неговата поема „Градът“ (1923) и стихотворението му „Улица“ (от „Есенни пламъци“, 1930—1936) в идейно и емоционално отношение не се различават съществено от „Марсилия“ на Димитър Бояджиев и „Градът“ на Николай Лилиев, написани значително по-рано. Сиреч, за откривателство в идейния и емоционалния подход към мотива поетът от Груинци не може да претендира. Той има известни открития по отношение на образните решения, но и тук находките му са значително по-скромни от постиженията му като природописец.

В българската пейзажна лирика, която вече е създала образци посредством Вазов, Кирил Христов и Пенчо Славейков, Емануил Попдимитров навлиза със свой глас и завоюва своя територия. След реалистичните панорамни и тонално приповдигнати пейзажи на Вазов, след правдоподобните, чувствителни към детайла и към персонификацията словесни картини на К. Христов, Ем. Попдимитров идва, за да доразвие Славейковата линия в пейзажната ни лирика. Той гласка по-нататък започнатото от Пенчо Славейков психологизиране на пейзажа, като същевременно го съчетава с по-голяма сила на образите-метафори. Славейков е по-констативен, по-верен на непосредствените възприятия. Попдимитров притежава по-силно въображение, по-голяма изобретателност. Асоциациите му са значително по-отприщени, метафорите — много по-смели.

Като природописец Емануил Попдимитров хвърля мост от психологическия реализъм на Пенчо Славейков към новата предметност на българската поезия от 20-те години насам.

САМОТНИЯТ БУНТ НА ДИЛЕТАНТА

ЕДВИН СУГАРЕВ

„Нима живота не разкъсва с колело
всичката ми пиялост, превръщайки в
цветни дрипи хармонията на моите
преживявания?“

Чавдар Мутафов

„Книгата „Дилетант“ е написана през 1920/21 г. и носи следите на езикови и стилови експерименти. Отхвърляна е досега редовно от всички издателства, като невъзможна за търговия; накрай авторът е принуден да я издаде сам, за да може да я подари на своите приятели.“

Тази надменна забележка четем на първата страница на романа „Дилетант“ от Чавдар Мутафов, отпечатан за пръв и последен път в 1000 екз. през 1926 г. и представляващ може би най-дръзкото предизвикателство към тогавашните представи за художествената литература и за романа като специфична нейна форма. Днес вероятно тази книга също би била отхвърлена от всички издателства — и с право, — тъй като тя е невъзможна не само за търговия, а до голяма степен и за четене. Преди всичко това изобщо не е роман, а грандиозен конгломерат от философски диалози и монолози, експресивни описания, парадокси и нонсанси, есеистични размисли, фантазмогорични ситуации, налудничави видения, почти поетични химни и какво ли още не. Това е книга без абсолютно никаква връзка и приемственост в българската литературна традиция — нито като стил, нито като структура, нито като художествен метод. Тя, както между прочем и нейният автор, стърчи като самотен бодил в нивата на литературната ни история и дразни със своята единичност и претенциозна необикновеност.

Ако приседем за вярно определението на Джон Гарднър, че нравствеността в литературата изисква писателят да изпитва съчувствие и любов към своите герои, не можем да не признаем, че „Дилетант“ (както и почти всичко, написано от Чавдар Мутафов) е една твърде безиравствена книга. Неговите герои не само че не са обект на съчувствие и обич, но и изобщо не са живи същества. Те са марионетки, манекени, пози. Авторът нито за миг не им дава шанс да живеят свободно, а им предоставя „възможности“ (напр. „Дилетант“ е разделен на следните части: „възможност първа: ЗА СЕБЕ СИ“, „възможност втора: ДРУГОТО“, „никаква възможност: НИЩОТО“), и то само за да докаже обречеността на техните усилия, да иронизира нелепостта на техните действия и да докаже абсурдността на тяхното съществуване. Той е жесток към тях, както може да бъде жесток само панаирджийският кукловод, който след представлението намотава конците около марионетките и ги напъхва в някаква мукавена кутия. Той е жесток, но тази жестокост се оказва мнима, когато прозрем колко обезпльтени, деиндивидуализирани и направо нереални са неговите дилетанти, дами и прочее марионетки. Те са дотолкова я в н и протагонисти на автора, дотолкова ясни като материализации на неговите идеи, че бихме били несправедливи, ако обвиним Чавдар Мутафов в безнравственост — чрез своите герои той е жестоко ироничен и към самия себе си.

От първата до последната страница текстът на „Дилетант“ е обърквач, нехомоген, пародиращ на всяка крачка казаното преди малко, пренаситен с уморителни поради своята постоянна необичайност метафори и асоциации. Четейки тази книга, човек трябва да положи съзнателни усилия, за да превъзмогне усещането, че авторът се подиграва с него. Би било много лесно, без да положим тези усилия, да определим „Дилетант“ като глупава смесница от натруфени фрагменти, плод донякъде на маниакална страст към оригиналност, донякъде на повърхностно и хиперболизирано използване методите на авангардната проза, и донякъде на не съвсем стабилното съзнание на разказвача — с други думи, — да определим „Дилетант“ като една чисто дилетантска книга. Бихме ли имали право? Струва ми се, че не или поне не напълно.

Както казах, „Дилетант“ остава абсолютно чужд на предхождащата го традиция в българската проза. Това обаче не означава, че този роман е феномен в областта на литературата изобщо. На 87 с. Дилетантът споменава името на някакъв си Бебюкен, изглежда, съвсем случайно или дори иронично — във връзка с рекламата за жартиери „Идеал“, които познавал „дори Бебюкен“. Никъде по-нататък не става дума за него и при все това споменаването му не е толкова случайно. През 1920 г. в сп. „Везни“ излиза част от романа „Бебюкен“ на немския експресионист Карл Айнщайн. Към откъса има забележка, че в книгоиздателството „Везни“ ще излезе от печат целият роман в „авторизиран превод“ на Гео Милев и Чавдар Мутафов. Това намерение не се осъществява, за сметка на това някъде вероятно по същото време¹ Чавдар Мутафов започва своя „декоративен роман“. Пълното заглавие на „Бебюкен“ е „Бебюкен, или дилетантите на чудото“ — още в заглавията връзката между двете книги е очевидна.

Романът на К. Айнщайн е един от най-ранните, но и един от най-крайните експерименти на немския експресионизъм. Готфрид Бен свързва тази книга с понятието „абсолютна проза“, под което разбира „възможността от подредени думи и изречения да се създаде изкуство само по себе си“². Според Герт Квенцер в тази книга „всяко отделно линейно действие, всяка рефлексия — до метафоричните обрати — е пренесено във фиктивното, приказното, въображаемостта, така че романът най-напред трябва да се разбира като сюрреалина връзка на значенията“³. И двете определения фиксират едно субективно, снигматично затворено в себе си изкуство. Книгата на Айнщайн действително отговаря на тези условия; за отбелязване е, че той самият определя своя „Бебюкен“ по подобен начин. В статията си „Върху Ватек“⁴ той нарежда не без гордост себе си редом с Маларме, Флобер, Бодлер и Суинбъри, които определя като хора, сложили „край на алегоричния характер на литературата“, и пробили път за „вярата в едно и з о л и р а н о и з к у с т в о, вярата в з а к о н о м е р н и я п р о и з в о л“. Начинът, по който Айнщайн характеризира този тип творци, а следователно и себе си, е твърде симпатичен.

„Ватек е баша на днешните, които творят чрез точната треска на интелектуалния силни — и без полза: в основата на тази изкуственост, дето материята се доразвива донякъде из известни орнаментално-литературни асоциации, лежи един естетически психизъм, една анестезия на жизненото, една особено тънка чувствителност. Положителността води към старателно-измисленото: пейзажите и хората на такива поети са конструкции. Такива художествени изобретатели аз бих нарекъл — в сравнение — хора на светлосияката; такива, които работят в жарките граници на абстрактното.“

В жарките граници на абстрактното са създадени и Бебюкен, и Дилетантът. И на двамата им липсва каквато и да е социална определеност, и в двата случая не е конкретизирано нито мястото, нито времето на действието, и дори нещо повече — и двамата не са живи хора, а чисто и просто конструкции на своите автори. Никакъв действителен разговор не може да протече така, както разговарят Дамата и Дилетантът или

¹ Глава XII от „Бебюкен“ е издадена в кн. 10, г. I, а още в кн. I, г. II излиза глава от „Дилетант“ и Чавдар Мутафов. Дилетантът като персонаж фигурира още в „Марионетки“, първата книга на Чавдар Мутафов, писана (според бележката на автора) още 1915—1916 г.

² G. Ben n. Gesammelte Werke. 1961. Bd. IV, S. 132.

³ Gert Quenzer. Absolute Prosa. Carl Einsteins „Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders“. DU 17 (1965) през 53—65.

⁴ Сп. Везни, г. I, кн. 5, 141—142.

Бебюкен и Небукатнетцер Бьом. Строго погледнато, те водят не разговори помежду си, а диалози, по своята същност твърде близки до Платоновите. Авторът винаги седи и зад единия, и зад другия спорещ, като се интересува не от естествеността на диалога, а от аргументацията на своята идея. Следователно героите не са герои, а тези и анти тези, и би било по-правилно да гледаме и на двете книги не като на романи, а като на философски съчинения, реализирани с езика и похватите на съвременната проза.

Създали своите герои като чисти конструкции, подчинени на една и съща функция: да бъдат рупори за гласа на своя автор, Карл Айнщайн и Чавдар Мутафов търсят разрешението на един и същ философски проблем — а именно противоречието между дух и материя — и поради това между Бебюкен и Дилетанта се откриват редица сходни черти. И двамата са нарцистични пленници на своето съзнание, чиято концентрация върху субективното е толкова силна, че третира дори и реалния свят като примат на Аза. Парадоксалният ефект от тази свръхнапрегната воля за концентрация в себе си е очевиден: и двамата са разпадащи се личности. При Айнщайн това саморазпадане граничи с шизофрения и всъщност лудостта като единствена възможна перспектива за неговия Бебюкен е ясна от самото начало на романа. Двете спорещи страни — ирационалното начало в лицето на Бебюкен и рационалното в лицето на Небукатнетцер Бьом, са всъщност едно и също лице: диалозите между тях са обективирани вътрешни монолози. Често пъти например Бебюкен спори с огледалото, виждайки там Небукатнетцер, или пък обратното. Дуалистичното и трагичното по своята същност раздвоение на личността на Бебюкен е ядката на романа; доведените до абсурд противоречия на тези *homo duplex* са неговата тема: не действието, а катастрофичният сблъсък на две различни интерпретации на Битието в съзнанието на един човек определя неговата структура, като при това игнорира фабулата като външен и незначителен елемент. И Бебюкен, и Небукатнетцер подобно на героя на Чавдар Мутафов са дилетанти и също като него търсят чудото. Чудото е желано, но недостижимо за тях. То е абсолютното, което в представите на модерния човек е заменило теологичното понятие за бога. Трагичният патос на Бебюкен е непреодолимото противоречие между Чудото като абсолютен и човешкия дух, скован от тленността и каузалността на материята⁵. В цитираната вече статия Герт Квенцер е определил много точно същността на този конфликт: „Но докато дилетантството означава несъвършенство, чудото е абсолютно — и то абсолютното, което трябва да се постигне в действието — търсенето начало, а именно дело, което е независимо от каузалността на действителността... Чудото търси да се избегне зависимостта на отразяемостта и с това на огледалния образ. Каузалната връзка на мисълта и на усещането трябва да бъде прекъсната. Дилетантите на Чудото са следователно Бебюкен и Небукатнетцер, или Бебюкен като двоен образ, и търсенето на Чудото се отнася както до библейското „Бог сътвори от Нищото“ така и до мястото в Гьотевия „Фауст“, където Фауст се труди над превода на Йоановото евангелие и решава да пише „В началото бе делото“ вместо „В началото бе словото“⁶.

Бебюкен остава дилетант и това е трагичното в неговата съдба — не само защото не може подобно Бог да твори от нищото — иначе казано — да изгради един устойчив свят само от своето съзнание, но и защото не може да постигне действие, което да бъде независимо от ограничаващите закони на материалното и чрез тази си независимост да ги преодолява. Бебюкен е един претърпял крах нов тип човек, който се опира на духа и чрез това се противопоставя на материята — тип, чието формиране по-късно ще бъде една от основните теми на експресионистичната литература.

⁵ Бебюкен отправя следната молитва към бога: „Боже, дай ми чудо. . . Тогава ще искам да бъда нормален, но едва тогава.“ (68) Преди това той сам се е опитвал да постигне чудото: „Бебюкен седмици наред се беше втрещил. . . в един ъгъл на стаята, и искаше да оживи ъгъла от себе си. Тръпки го побиваха от това, че зависеше от неразбираемите, никога не свършващи факти, които го отричаха. Но изчерпаната му воля не можеше да създаде нито една пращинка, със затворени очи той не можеше нищо да види.“ (23) Бебюкен достатъчно ясно съзнава невъзможността да отхвърли „нештата“, създавайки „от себе си“ нещо качествено ново, и аргументирайки битието само чрез духа: „Аз обаче желая духът ми, който иска да си мисли за нещо друго освен за това тяло, да създаде нещо ново. Аз мога да правя странини същества, да рисувам безумни неща върху хартия, в думи, аз самият съм разкритен; но коремът ми си остава лапач.“ (68)

Въпреки че се намира в постоянна борба с предметите и отстоява от тях своята независимост, Дилетантът на Чавдар Мутафов е също един с мъка сдържащ се да не се разпадне образ. Неговата воля да не се подчини на предметния свят, на ограниченото в своето линейно протичане, закономерна последователност и крайност във времето битие е толкова силна, че личността се разкъсва в своя стремеж да обсеби предметите, да докаже сама на себе си, че те са функции на нейния дух. Това е една догадка, която носи на Дилетанта ликуване, но и ужас. Четейки романа, ние например не се съмняваме, че Дамата е обективно съществуваща поне в условния свят на Чавдар Мутафов, Дилетантът обаче, който сам е част от този свят, не само че се съмнява, но и в своите гневни изблици отрича правото на Дамата и изобщо на цялата външна реалност да съществува обективно, вън от неговия дух. „Аз не знам кого държа в прегръдките си“ — казва той, — „Мен ми е все едно; тебе, може би, тебе, себе си, Нищото. Ти сама си нищо, защото вън от мен ти не съществуваш — нищо не съществува: — има само покой, вечен покой.“⁷

Тази до крайност оголена теза на субективния идеализъм изглежда на пръв поглед твърде позната и твърде елементарна, за да послужи за основа на един роман, пък бил той и „декоративен“. В действителност обаче Дилетантът само копнее за такава универсална идентичност между себе си и вселената: реалността с всички средства проваля неговите намерения, брутализира неговите сетивни впечатления, опошлява или напълно обезсмисля неговите действия. Той се намира в непрекъсната борба с веществения свят, което означава, че не може просто да го игнорира, че трябва да го превъзмогне чрез чудото на **с в о б о д н о т о** действие⁸ — действие, което не може да постигне, борба, в която се оказва губещ.

Още в началото на романа се очертават основните параметри на конфликта между дух и материя:

„Аз страдам, защото познавам само видимата баналност на нещата. А тя е ужасна, защото иска да стане част от мене. Какво право имат върху моите очи предметите, които безмилостно се отразяват през тях и гнетят моята ретина? . . . Те искат да ме превърнат във вещи, да ме вкаменят в пространството, да ми дадат място и име. Така те премахват самото пространство чрез мен и го правят ограничено от болка, четвъртило от ужас. Аз не искам да съм **МЯСТОТО**, което засамам — това е тъй жестоко. . . Мене ме преследват нещата: те искат да ме **лишат** от мене. Те ме повалят на земята всеки път, за да изразят в грубо насилие своето съществуване към мене. Те са въоръжената материалност, която ме разсича в същото безсмислие, от което и самата тя се състои.“⁹

„Въоръжената материалност“ е според Дилетанта не само брутална, тя е и измамна — тя скрива истината от очите ни, подменя нашата същност с фалшификати, превръща духа в пружина на марионетката. Всеки път, когато Дилетантът напусне сферата на абстрактното разсъждение и се опита да действа в материалния свят, всичко се превръща в разкривена, грозна и пошла гротеска. Дилетантът опитва своите възможности: природата, себе си, опиянението на живота, любовта: всички те се оказват химерични превъплъщения на временното и тленното, което сковава човешкия дух. Дилетантът въщност обича живота, но не може да се примири с неговата преходност. Той иска да бъде **идентичен със себе си**, което значи адекватен на духа, освободен от всички пространствени и временни условности. Същото свръхчовешко желание движи и Бебюкен:

⁶ Gert Qenzer. Absolute Prose.

⁷ Дилетант, с. 108.

⁸ Този проблем стои и пред Бебюкен. Според него *делото* е единствената възможност да бъде преодоляна пропастта между дух и материя: „Материалният свят и нашите представи за него никога не се покриват. Поради това е необходимо делото, този колектив от факти и неща. (82). Но за дилетанта Бебюкен, който както Фауст изпробва възможностите на своя вътрешен свят, това е недостижимо. Карл Айнщайн иронизира както своя герой, така и себе си като автор: „Какъв лош сюжет за роман съм аз, след като никога няма да направя нищо. . .“ — казва Бебюкен — „Сигурен съм, че още никога не съм действал или преживял нещо.“ (17)

⁹ Дилетант, с. 17—19. Още в началото на „Бебюкен“ се казва: „Аз не зная какво да правя с предметите, отделил предмет ме обвързва с всички предмети. Той стои в течението на реката, и ужасна е безкрайността на една точка“ (9). И по-нататък: „Тръпки го ползиха, като помисли за предметите, които винаги искаха да го погълнат. . .“ (15)

„Не искам никакво копие, никакво повлияване. Аз искам себе си, от моята душа трябва да излезе нещо напълно собствено, па макар да са дупки в късче въздух.“¹⁰

Дилетантът търси чудото — това е основната нишка в романа на неговия живот. Дилетантът търси свобода от оковите на материята — това е основният идеен компонент в мисленото на Чавдар Мутафов. Той вярва в тази свобода, тя обаче е недостижима. Само Чудото, т. е. абсолютното може да му я даде, защото само то е отвъд битието. Само Чудото, т. е. абсолютното може да го направи идентичен с истинската му същност, да го освободи от болезнените съмнения и колебания, да го приобщи към Космоса — защото то е точката, в която се сливат пространство и време, то е това, което отрича всяка определеност. Чудото е „невъзможността, която отведнъж става дадена. Но която остава вечна, през която Всичкото има смисъл на Едно: върхът на конуса, краят на параболата, който става начало, Паскалевият лимасон. Ах, границата на нещата, за която не можем да мислим и за чиято невъзможност трябва да мислим: имажинерното на нашата бедна частица живот, която минава през Космоса“¹¹.

Тази граница е наистина абсолютна, но най-вече защото съвпада с границата на битието изобщо, и тъй като Чудото се простира извън нея, то става идентично със смъртта, с нищото. За Дилетанта следователно битието е ограничаващият фактор, силата, която ни прави несвободни, докато еквивалент на свободата, на идентичността на съзнанието със самото себе си, на пълното сливане на духа с космоса е тъкмо небитието или по-право нищото. И така — битие и нищо — това са основните конфликтни сили в романа „Дилетант“ и в подкрепа на това, че тази книга би трябвало да се тълкува по-скоро като философско съчинение, бих искал да напомня, че „битие“ и „нищо“ са двете основни понятия на едно философско направление, което по времето, когато е писан „Дилетант“, прави още първите си по-сериозни завоевания — а именно екзистенциализма.

Съмнително е дали Чавдар Мутафов е получил преки импулси от това едва зараждащо се философско течение, що се отнася до Карл Айнщайн, първият вариант на чийто роман е създаден през 1907—1908 г., това е изключено. Но психологическият климат на екзистенциализма далеч предхожда датата на неговото раждане като философия. Изкуството в първите две десетилетия на XX век израства под мрачната сянка на кризата, която ще разтърси из основи, но и ще обнови човешкото съзнание. В известен смисъл интелектуалецът на това време е именно Дилетант: окончателно загубил вяра в позитивистичното развитие, несигурен и колебаещ се, авантюристично търсещ някакви опори в непознаваемото, в имажинерното. Той е човекът, който поставя под съмнение не само своето време, но и цялото развитие на човешката цивилизация, който търси грешката в самото битие, а не в конкретни факти от него, който се чувства, ако си послужим с терминологията на екзистенциализма, „осъден на живот“, при което именно неговата жизненост и свободна воля са ограничени до минимум. Два стиха на Далчев най-точно илюстрират това, което изпитва Дилетантът:

И сякаш аз не съм живеел никога
и зла измислица е мойто съществуване.

Всъщност пътят на Дилетанта е път към осъзнаването на този факт. До крайно пессимистичната вяра в светата троица от Смърт, Небитие и Нищо той достига едва след като е изчерпал всички представени му от автора възможности, в това число и любовта, едва след като животът е пречупил по драстичен начин неговите опити да достигне до някакво единство и хармония със съществуващото. От самото начало на книгата Дилетантът подозира, че тази хармония и това единство са химери, мъчи се да им се противопостави, непрекъснато иронизира сам себе си, но е безсилен да устои на тяхната власт. Той, невярващият в материалното, тръгва да дири природата, той, възхваляващият нощта, пише химн на слънцето, той, пружинената марионетка, намира сили в себе си дори да се влюби. Но всъщност тези „възможности“ са му предоставени единствено,

¹⁰ Bebuquin, Berlin, 1912, S. 9.

¹¹ Дилетант, с. 55.

за да се стигне до тяхното демаскиране, до т. нар. „Възможност никаква — Нищото“. В края на тази последна глава в абсурдния диалог с часовника се синтезира нихилистичното кредо на романа. Дилетантът спира часовника — превръща го от уред, измерващ някакво условно съотношение, във в е щ — в нещо константно, индивидуализирано — и с това го прави идентичен на себе си, принуждава го да измерва с в о е т о време, да бъде „едновременен, безвременен, отрицание на самото време“, свързва го завинаги с измеримото и по този начин го превръща в отрицание на самата си същност — както човека. „Защото“ — казва Дилетантът — „Какво съм аз повече от една цифра, една случайна самотна цифра, която отбелязва с в о е т о време през Нещата?“ Метафората, която приравнява човека със спрелия часовник, е може би най-същностната философска метафора в романа. Именно чрез нея Дилетантът достига до едно типично екзистенциалистично по дух прозрение:

От тези позиции Дилетантът вече няма избор, или по-точно има само една възможност, наречена много точно от Чавдар Мутафов „Възможност никаква“. Той изтръгва стрелките. Преводът на това символично действие означава всъщност заличаване на определеността, заличаване на собственото Аз, опровержение на битието. Този избор се възприема от Дилетанта и вероятно от неговия създател не като резигнация, а като върховен бунт, като самопожертвувателен изблик към свободата и абсолютното. Тук е формулирано най-точно това, което героят търси най-настойчиво през целия роман — същността на Чудото — „Мен ми е необходимо едно по-важно начало, отколкото твоята вечна еднаквост — аз трябва да намеря първична неизмеримост, в която се творят всичко едновременно и безвременно, която отрицава всичко, без да отрече себе си.“¹³ И именно за да постигне това, Дилетантът пречупва стрелките: и превръща часовника в „свободен от всичко — и от себе си“, в уред, който отмерва „о т р и ц а н и е т о на времето“ — а то е „всички времена“, който е „цял кръг, едно вечно превръщане“, който показва „всичкото — а то е самото Нищо!“ Истинското име на часовника е „Смърт“. Но за преминалия вече своите възможности Дилетант смъртта е „самата Идея“, тя е „вечната Възможност“, „победата над нещата, над Времето“ — „самата Победа“. До този миг Дилетантът е бил „пленен в пространството, във времето, в живота“, „Раб на нещата, раб на себе си“. Но сега той е постигнал истинската свобода — чрез смъртта, и своята идентична същност — чрез собственото ѝ отрицание. И с това екзистенциалният кръг на абсурда е затворен — подобно онези часовник без стрелки, в който Дилетантът открива символа на най-висша свобода и съвършенство.

¹² Дилетант, с. 196.

¹⁴ Beuquin, S. 7. Тук Бейукен говори за изкуството, но по-скоро това се превръща в житейски принцип — като един от принципите на експресионистичния мироглед, според който битието има стойност само в неговите промени. В разговора си с бонзата, който проповядва, че „причина и следствие се сливат в

две гледни точки — тезата на Маларме, че езикът на изкуството по необходимост трябва да бъде различен от обикновеното средство за комуникация, и експресионистичният принцип „симултантност“, изискващ изображението да представя нещата паралелно, плоско-стно, без оглед на тяхната връзка и последователност.

Това „другояче“ в своята широта вмества и естетическите разбирания на Чавдар Мутафов. Редом с Гео Милев, Сирак Скитник и Николай Райнов той е сред малцината следвоенни модернисти, занимавали се сериозно и задълбочено с теория, естетика и психология на изкуството. Статии като „Пейзажът“, „Плакатът“, „Карикатурата“, „Експресионизмът в Германия“ и др. се нареждат сред най-интересните модернистични интерпретации на изобразителното изкуство у нас. Изходна точка на почти всяка от тях са най-общите теоретични положения и естетически принципи, които могат да бъдат съотнесени далеч не само към живописата или графиката. Едно негово есе, публикувано във втората годишнина на „Везни“, кн. 3, има програмен характер и бихме могли да го разглеждаме като негов личен манифест.

Есето се нарича „Зеленият кон“ — едно заглавие, вероятно продукувано от многобройните сини коне в картините на Франц Марк, един от лидерите на „Der Blaue Reiter“. Това заглавие не е само провокация — напротив, Чавдар Мутафов отстоява правото на коня да бъде именно зелен и като такъв го прави метафора на самото изкуство. Основният смисъл на тази метафора е: видимостта е система, която ни е дадена чрез сетивата, но тя е само една от възможните системи; и след като е така, то нашите понятия за нея имат също толкова условен характер, колкото и съществуването на всяка една от тези възможни, така и нерелативни системи: те имат също толкова право на съществуване, колкото и самата реалност. Поле за тяхното овеществяване е изкуството: художественият акт всъщност е прехвърляне на идеята в една система с други компоненти и други закономерности, свързани също толкова органично, колкото и тези на видимия свят. Това, че конят за нас може да бъде само кафяв, не е нещо повече от една условност, ако не и един предразсъдък. Но въпреки това конят може да бъде и зелен.

„Той е винаги такъв за далтонистите — пише Чавдар Мутафов, — но те от това много не научават. Защото за тях той не може да бъде друг. Но те биха протестирали всеки път, ако по някаква случайност зрението им станеше нормално — или пък конят променише боята си. . . За щастие обаче конят е зелен не само за далтонистите. Той трябва да бъде зелен всеки път, когато пасе червена трева под жълто небе. Така той става елемент на една условност, в която веднъж включен, е вече длъжен да се подчинява на властта, която ги обединява с всичко останало: той става необходимост — за нас и за изкуството — и под знака на една по-висша категоричност, той престава да бъде чудо, защото се разбира сам от себе си. Тогава, вместо да бъде погрешен резултатът от едно зрение, той постига закономерността на едно възприятие. А последното носи име „СТИЛ.“¹⁵

В границите на изкуството, в условните параметри на стила зеленият кон според Чавдар Мутафов престава да бъде нонсанс. Той „изобщо престава да има някакво значение на неестественост“: той не е нито разновидност, нито феномен: той не удивлява, нещо повече, той дори не е вече кон, тъй като е изваден от една условна система и е попаднал в условията на друга — тази на изкуството, което конкретизирано като определен стил, с всички свои компоненти изисква неговия зелен цвят. Затова и зеленият кон става естествен — „защото тази естественост е наложена не от нашето око, а от спектъра на стила“, „защото всичко, което е в кръга на известна закономерност — е естествено“. А в изкуството съществува закономерност, която е различна от тази на действителността. Затова например камъкът реално пада надолу, а в картините на Делоне Айфеловата кула се събаря към небето: „Това е висшата естественост на изобразителните и изразителните средства, които произхождат от едно общо начало, което е тъй могъщо, както началото на живота.“ Това е една естественост, която крие в себе си свободата: свободата на стила, която ни задължава да не се съобразяваме с обективното, която се простира „от външното — стилът, който не ни учи да виж-

едно“ и че нещата са „във висша степен еднозначни“. Бебиукс избухва: „... тук се извършва санкционирано самоубийство, тук се отглежда свещен идиотизъм, изтръгват се очи. Господине, аз дойдох точно тук, за да изфабрикувам нов човек. Аз живея още само от думата „другояче“. (79)

¹⁵ Сп. Везни, г. II, кн. 3.

даме — ние се учим да прозираме“, който „носи в себе си свободата на прозрението: всеки път другояче“. Следователно и за Чавдар Мутафов, както и за Карл Айнщайн, изкуството започва от думата „другояче.“

Това „другояче“ отваря широко вратите на ирационалното и алогичното, и то не като отделни гротескни акценти, а като принципна основа за изграждане на художествената условност. Превъзможването на реалността чрез последователна алогичност маркира зоната, в която се размиват границите между експресионизма и сюрреализма. Често пъти това превъзможване е белег не на бягство и солипсистиично самоограничение, а на идеологически обосновано неприемане и саркастично демаскиране на реалността. Има моменти, в които художникът намира за недостатъчно просто да покаже негативното в неговия адекватен вид, в такива случаи той го изтръгва от обичайното му състояние и го въвежда в един свръхреален свят, за да го превърне в парадокс и да го детронира в абсурда. Типичен пример за подобен метод е драмата на Иван Гол „Метусалем или вечният буржоа“. Търсенето на свръхреалното и алогичното се обосновава по следния начин в предговора на драмата: „Модерният сатирик трябва да търси нови средства — дразнителни. Той ги намира в свръхреализма и алогичността. Свръхреализмът е най-силното отрицание на реализма. Действителността на привидното съществуване се разобличава в полза на истината на битието. . . Алогичността днес е одухотворяният хумор, следователно най-доброто оръжие срещу фразите, които са обсебили целия живот. . . Драматическата алогичност трябва да направи смешни всички наши ежедневни изречения, да улучи математическата логика. . . в най-скроветата ѝ лъжли-
вост.“¹⁶

В „Дилетант“ реалността — от най-същностните ѝ обобщения до най-баналните материални факти изглежда показана такава, каквато се пречупва в съзнанието на дилетанта, а не такава, каквато е в действителност. Всъщност това е така само на пръв поглед. Чавдар Мутафов доста често се дистанцира от своя протагонист, и не е трудно да забележим, че точно тези пасаж са най-последователно алогични, че тук всичко се гледа през лещата на една песимистична ирония, която като скорпион е способна да ужли сама себе си. Ето един типичен пасаж, който с натрапчивата си абсурдност сякаш се подиграва със сериозността на философските размисления, изразени чрез Дилетанта от самия автор:

„Дилетантът внезапно излиза на улицата и се спира потънал до пояс в цветя. Срещу него прикждат празнично облечени хора и го показват с пръст. Една гувернантка изтрива бързо въсьмните си сълзи с парче гума. Детски обръчи се оплитат с велосипеди до края на тротоара. Един обезумял трамвай изчезва в червен квадрат от льчи, оставяйки след себе си треперещия бяг на релсите. Черното куче на улицата дъвче бавно една роза със златните си зъби“.

или малко нататък:

„Дилетантът пада в един басейн от леки рефлексии и изцапва обувката си с ултрамарин. Дамата между това се качва на първия трамвай и отнася ръкавицата си. Тогава Дилетантът вдъхновено речитира някакво стихотворение от Шилера, но по средата спира, защото няколко лъва му суфлират. Той сякаш само това и чака: раздава им по една бутилка одеколон и визитната си карта; ала те намират за по-благоразумно да се върнат в цирка.“¹⁷

Това са очевидни безсмислици, които не са написани нито случайно, нито пък от желание за евтин блясък. Те са сякаш картите на реалното, безцеремонно размесени от ръката на автора, за да послужат като предварителен сигнал за бъдещата съдба на Дилетанта. Той явно води борба, която не е по силите му. Абсолютизирал в себе си докрай волята да отрича всичко нивелиращо, пошло в своята делничност, демагогски прикриващо своята същност, която поставя на пътя му „въоръжената материалност“, на моменти той ни прилича на Дон Кихот, полетял с Росинант срещу вятърните мелници. Действителността на големия град, която тук е превърната в абсурд, на много други места е предадена със средствата на една заплашваща демонична митология — както например в поезията на Георг Хайм и Бехер, или в „Берлин — Александерплац“ на Ал-

¹⁶ Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater, Darmstadt, 1959, S. 426.

¹⁷ Дилетант, с. 69, 71.

фред Дьоблин. Градът с неговите улици, светлини и настръхнали здания се превръща в безсмъртно чудовище, в бог Кронос, който изяжда своите деца — хората — и на такива места гротескната деформация на Чавдар Мутафов придобива по-дълбок социален смисъл. Ето две типични експресионистични по дух описания на големия град — първото, когато Дилетантът го напуска, за да отиде сред природата:

„Зад тебе градът се разлага в шърба гримаса, ставите му се отпускат четвъртити сред яката пазва на земята. Ето го, това жестоко чудовище, разгънато в равнината с безсмислено зеещи челюсти: как безсилна е лакомата му уста, застинала срещу небето. Сякаш изва върху бедрото на природата изглеждат сега отдалеч тези заключени в дим кървани зъби: оловните очи на купулите ослепяват в гноини локви, навсякъде расте лепкава зелена брада. Градът загива в позор, някакво мръсно петно върху далечината: по-надолу от разложения му облик!“¹⁸

и второто, когато Дилетантът, разочарован, се връща отново към града, този ад за съвременния човек:

„А в далечината градът започваше да се разгари жестоко в остри светлини. Чудовището получаваше своята жестока пища и, нахранено с мракове, оживяваше. През извиванията на пътя растеше накалено с лъхави багри неговото медно отражение в небето: зовът на гигантската му уста, изригваща огнен жар. И отведиж неговият цветен търбух се накупчваше в люспи и излизаше смело из тъмното леговище на земята. И с пламнали прешлени, обвиваше бързо своята жертва, извивайки се в спазми.“

И само миг по-късно градът поглъща човека:

„Металически зъби разкъсват смътни силуети. Вой от железни серпантини. Гръм. Каменни черепи, вечерни призори: обелиски върху отровнозелен фон. Очи от змии, зеници, разпиляни в мрака — стъклени пылени очи накупчени в нечетни чарове. Нощ и движение. Раздвижени жици, изпънати върху смътни пътища, глъхнещи звънове през продънени мракове, тичащи сенки в светлина. Върви, върви! Ношта излива разпелени вълни срещу кървани блясъци от пожари. Градът плиска златно вино в черните пази на мрака. Излива се огън: върви! Молитви се кръстосват с пламенни мечове, сини искри кроят: върху небето се борят ракети: луната пилее смарагдени съззи — отрова багри мрака...“¹⁹

„Дилетантът“ е наречен „декоративен роман“, редица разкази, отпечатани в списание „Везни“ носят подзаглавието „декоративен етюд“. Тук това понятие, което Димитър Аврамов свързва с теорията на Ворингер, трябва да се интерпретира като главна функция на стила, която субективно преобразява реалния свят. Ред пасажии на Чавдар Мутафов и в „Дилетант“, и в различни разкази представляват всъщност експресионистични картини, реализирани със средствата на словото. Понякога те имат стойността на орнаменти, рамкиращи вътрешните изживявания, на декори за сцената на субективното и подсъзнателното. В този смисъл в много случаи прозата на Чавдар Мутафов е само условно експресионистична, тъй като образният свят не е пряка функция на израза: например „Зимна утрин“ е по-скоро импресия — защото предава (при всичките си елементи на декорация) едно сетивно впечатление, без да го превръща в метафора на едно вътрешно отношение. Затова пък в редица други случаи предметното описание престава да бъде само стилев еквивалент и се превръща в образен свят, подчинен само и единствено на вътрешния израз — което е основно изискване на експресионистичния метод. Цитираните описания на града вече не са декор, не са нещо външно, каквото въпреки всичко си остава на практика орнаментът. Градът на Чавдар Мутафов не е и символ на духовния живот, както е в „Градът“ на Николай Райнов. Градът е демонологизиран, митологизиран образ, чиято единствена функция е да изрази отношението на автора към този най-чист продукт на технократската цивилизация. В този случай художественият акт не служи на действителността, а си служи с действителността, за да изрази най-синтезирано и по възможно най-остро чувствата на автора към нея. По този начин събитието, материята, въобще околният свят губи самостоятелността си и придобива подчинена функция спрямо художествената дейност, като в крайна сметка цели да даде едно във висша степен синтезирано и философско обобщение на неговата същност.

„Под големите дъгови лампи гърбовете на трамваите получаваха внезапно тъмnochлти квадрати, отгоре горяха рубини. Фаровете на автомобилите пръскаха пресишнала светлина, сякаш тръби, и в нея угас-

¹⁸ Дилетант, с. 38.

¹⁹ Пак там, с. 42, 43.

ваха искри от пясък, разпиляни от клоните на дърветата, които бързо се разгръщаха във ветрила. По тротоара грееха в син мрак тъмночервени отражения, оранжеви петна върху кълба от шапки, емайлови лъчи в очите, които се извиват бързо, прозрачно златисти уста, изрязани тънко върху лицето сякаш с острие, ръце, ръце с тичащи пръсти, които се пачуват внезапно в десетки стави, краят на мустаци, остри като ножове, и дълги сребърни линии върху профила на една дама, която се е спряла срещу синята прозрачност на витрината."

Това описание е наситено с блясък, светлини, многоцветност и движение: така вижда вечерния град Дилетантът. Сравнен с апокалиптичния образ на други места (а и в други произведения), тук градът прилича на пищно призрачно видение. Въпросът е обаче за щото Дилетантът го вижда така? Ако се запитаме за това, ще открием, че не въз основа на наблюдаваното протича нишката на мислите и асоциациите, а точно обратното — въз основа на настроението на Дилетанта градът е придобил този облик. В този миг той преживява „радостта от живота“ — и затова самият живот е видян през призмата на това вътрешно състояние.

„Той чувстваше тогава бляна и ужаса на познанието и сливането: той ставаше сам тълпа, многолика, жива: той не се плашеше вече от хората, носейки ги в себе си и в напреженията на душата си. Улицата сякаш се изправяше отвесно пред него и той се срещаше така с нея, лице с лице! Той можеше тогава да ѝ се усмихне, дори да ѝ каже нещо. Но той не казваше нищо — тъй той знаеше, че това е самият той, едно единство заедно с нещата, част от тях и всички образували само едно — него. Той е сам улица, която расте в четвъртити цветни плочки, по артерните му минават развихрени колела, в сърцето му бие в тъмсини далечини пурпурният ритъм на живота.“²⁰

Освен че илюстрират убедително експресивистичното единство между интериор и екстериор, между субект и обект, горните пасажист поставят един от неочакваните акценти на книгата. Как всъщност стана така, че Дилетантът, който съзнателно поляризира отношенията между себе си и света, който излива омразата си към сетивното и се чувства роб на материята, да носи хората „в себе си и в напреженията на душата“, да става „сам тълпа“, да усеща в сърцето си „пурпурния ритъм на живота“? Защо градът така неочаквано престава да бъде чудовище: не се ли появяват пробиви в авторския уж монотонен и принципен, а всъщност умозрителен nihilизъм?

Пробиви наистина има, и то не само тук. Колкото и категорично да е постулирано небитието като крайна и абсолютна истина, като единствено възможно царство на духа, на практика Дилетантът съществува в непрекъснато колебание между абсолютното и сетивното, между живота и неговото отрицание — това са двете сили, разпънали на кръст душата му. Дилетантът не само е способен да почувства единството си със съществуващото, той дори го търси — и то в антитезата на своето битие — природата:

„О, Земя! Дай, дай ми твоето тежко сърце — този туптящ мрак на твоята тайна — тъмната материя на твой живот. Ах, разлюлей в болка черната умора на плътта ми, за да я извиеш в зачатие, дай ми живот! . . . Ти виждаш, моите сетива те търсят да се слаят с тебе в едно безкрайно усещане на живот — аз искам да бъда твоите нерви, твой вечен трепет чрез материята, да вилета остри корени в тъмната светлина на твоето доно. . . Аз жадувам звучащите искри на твоята сила, преплетена в съветия: гърмежа на твоите чудеса, обвити в лъчезарни бури: търкалянето на твой вечен безспир. Аз търся твой хаос, аз искам да бъда твоето начало. . . Дай ми утеха, утехатата, че съм жив. О, дай ми радост!“²¹

Подобни екзалтирани молитви, подобно почти религиозно преклонение пред зема т а звучат никак неочаквано в устата на Дилетанта (а и на неговия автор, един от майсторите в изобразяването на градския пейзаж и на модерното светоусещане на човека от големия град в началото на 20-те години). Те биха могли да бъдат свързани с твърде далечни по своята същност мотиви в българската литература — със символа „земя“ в контекста на септемврийската литература (например в стиховете на Фурнаджиев и особено в прозата на Ангел Каралийчев), както и с виталистичната концепция на експресивистичната литература. Но всъщност тук те фиксират повече една неизбежна жажда по нещо изгубено и вече недостижимо, отколкото една искрена в своите намерения пантенистична философия ала Русо.

²⁰ Дилетант, 14—15.

²¹ Пак там, с. 41.

Природата е само една от демаскираните възможности за Дилетанта: той е вече същество от друг свят, расло не сред облите зелени хълмове, а сред каменните квадрати на града, и не под слънцето, а под мъртвешките светлини на дъговите лампи — и затова той обича природата и слънцето, търси единство с тях, без обаче дълбоко да успее да заглуши в себе си скритото чувство, че това единство е пра-единство, което в ече е непостижимо за него. Той не може да потисне в душата си този първичен копнеж, но не е и толкова наивен да му се довери напълно — и с право, — защото земята вече не може да откликне на неговия зов: той вече не познава нейния език. Но той остава чужд и на живота в мегаполиса, остава безкрайно самотен в огромното гъмжило от хора и събития, в обрканото кълбо на съдбата, защото не може да бъде извисен и дори красив, то осъщественият копнеж е по задължение грозен и отблъскващ²². Дилетантът е една самоизолираща се система: неговата личност символизира ада на едно съзнание, което отчаяно търси опора в нещо същностно и не я намира — като чрез този процес постепенно прерязва всичките си връзки със света. Лесно би било да свържем тази книга с нихилизма и с декаданса — но всъщност това е (редом с разказите на Георги Райчев) един от първите опити да бъде разголено докрай отчуждението на човека в условията на модерната технократска цивилизация — също една от основните теми на експресионистичната литература. Като краен резултат Дилетантът е отчужден не само от хората, но и от живота изобщо, и в известен смисъл и от самия себе си, но основното и всъщност единствено достойнство на романа е, че проследява процеса на това отчуждение, макар и в сюрреален план — чрез скоковете на отделни, фабулно несвързани фрагменти.

Отчуждението е голямата тема (може би неосъзната докрай и от самия автор) и на почти всички произведения на Чавдар Мутафов. При това основното средство за неговото разкриване не е психологическият анализ. Наистина неговите герои твърде често размишляват и се саморазнищават, но винаги авторът ни заставя да почувствуваме, че тези монолози са негови собствени, че те са нещо външно и чуждо на неговите герои.

Интерпретацията на предметния свят и неговите взаимоотношения с човека е един от парадоксите на Чавдар Мутафов. Огнян Сапарев съвсем правилно я свързва с отчуждението като тема:

„Всяко изследване на модерното отчуждение в българската литература задължително ще мине през него: взаимоотношенията на човека и вещите, опредметяването на човека и одухотворяването на вещите са постоянни мотиви в творчеството му, чиято декоративно-гротескна стилизация нерядко стига до епатираща маниерност. Чавдар Мутафов опредметява човека и го изравнява с вещите — но той прави това с иронична цел. Неговите герои са пози: Дилетант, Денди, Дамата, Господинът. Те нямат имена — нямат и физиономии под маските. Предметите придобиват самостоятелен живот, но той не е демонично-заплашителен, както в някои разкази на Светослав Минков и Владимир Полянов. У Чавдар Мутафов има призрачна атмосфера, но не и опити за плашене. Хора и вещи съществуват на равни начала — затова и дилемите на Героя-Поза не предизвикват съчувствие.“²³

Всичко това е така: девалвацията на човека повишава стойността на предметния свят — и това трябва да се тълкува в ироничен смисъл — и все пак иронията не е единственото измерение на прозата на Чавдар Мутафов. Неговите герои не предизвикват съчувствие и все пак те могат да ни накарат да потърпим. Героят-Поза — напълно обезличен и деиндивидуализиран, е такъв, тъйко за да бъде възприеман като абстрактен шифър, който се отнася не до определен човек, не дори до определен тип човек, а до

²² Достатъчно е само да сравним любовните писма на Дилетанта, които по своята същност дават израз на любовта като състояние на съзнанието, с неговата любовна нощ с Дамата, в която любовта се осъществява в точно затова придобива гротескно принизен и пошъл облик.

²³ Игра на сенките (предговор), Пловдив, 1983, 8—9.

човека изобищо. На тази търсена универсалност се дължи липсата на имена, както и всички повече от явни процеси на деиндивидуализация, твърде често срещани в експресионистичната проза. За разлика например от Георги Райчев при Чавдар Мутафов почти никъде няма да открием портретни характеристики. Героните нямат лица, за да могат да се вмъкнат под всяко лице. Мястото на действието остава неопределено, защото то се отнася до всяко място. За пример ще си послужа със „Смъртен сын“, според мен най-експресионистичният разказ на Чавдар Мутафов. Ето как започва той: „Върху триъгълния челник на здание, което може да бъде всяко...“ Портierer ли е наистина портiererът? Или неговите мисли ни заставят да разберем, че не е, при все че носи ливрея и стои пред входа на едно кино: дори самият автор ни посочва това:

„О, аз разбирам: има само две важни неща във всяко битие — пространството и времето. Пространството е моята шапка, а времето е моето пиянство. А когато заспя, и другото за ми безразлични. Чудото се състои само в едно — че се събуждам трезвен, с шапка на глава. Това показва само, че моята мисъл е несвършена, ала дали затова всяко битие трябва да бъде несвършено? Шо е сын? Отричането на живота или възвръщането му към него самия? Тази съпяща сына сила, дремеща във всички неща, за да ги изведе внезапно в милиони пролети: ала тя знае да вкаменява жабите всяка зима, както вкаменява и мъртъвците. Де е нейният извор и нейното устие, боже, ти си винаги над нас, ала ти си ни дал тук само ужаса и нежестовито: и ние всички сме портierer и пред дверите на живота — и вопием със все безразлично дали имаме три златни нашивки на каската си или лавров венец?..“

Така че социалният адрес на портiera е всеки човек, неговите размисли се отнасят не до едно конкретно битие, а до битието, до диалектиката на истината и привидността изобищо. Поради това образът не може да не стане абстрактен и схематичен, както и при Чавдар Мутафов, и в експресионистичната литература, особено в прозата и драмата. Едно обстоятелство обаче се натрапва твърде категорично на съзнанието ни: действието се развива в съвременния свят и се отнася към съвременния човек. Обстановката е призрачна, но призраците са от началото на двадесетото столетие: светлинни реклами, които живеят свой собствен интензивен живот; кинематограф, в чийто екран се разтапят границите на реалността и се преплитат с измислицата; вестникарски обяви, протститутки, дъгови лампи, стражари, тълпи, прелитащи автомобили и над всичко — б о р с о в и я т к у р с, от чиито цифри зависи и з ц я л о този реален и все пак призрачен свят.

Призрачен, защото в „Смъртен сын“ животът се разгръща като буфонада и непрекъснато лавира между три нива: реалността, екрана на кинематографа и съня. В съзнанието на портiera те се проникват взаимно. Дамата в черно е едновременно и некадърна актриса от пошъл мелодраматичен филм, и действително съществуваща и молеща за помощ. Но кога е истинска? Реалност и нереалност са двете антитези, чрез които съществува светът; сын и живот са двете борещи се начала в човешката душа: н о к о е от тях е по-висшето; кое от тях ще победи: животът като осъществяване на Аза или сънят като отрицание на всички Аз? Борсовият курс пада: портiererът трепери пред догадката, че в основата на битието е сънят; той жадува да помогне, моли бога да спаси дамата в черно, защото само тя знае „тайната“. Борсовият курс се вдига: портiererът тържествува, всички са доволни. Борсата е пред прага на катастрофата: животът на дамата е „без значение“. Борсовият вестник обявява банкрут: всичко е без значение — и ето че това е, което портiererът сякаш е чакал, от което се е нуждаел, за да прозре тайната, за да се разбунтува, за да престане да бъде само портierer, за да бъде способен на истинско съчувствие и на копнеж за близост. Това е върховната криза, която подхранва истинския живот, когато „витрините с тряск оголиха празните си светлини, върху хиляди празни парчета танцувахе страшната гримаса на безредието“, когато „тази вечер борсовият вестник обяви с последния си брой общ банкрут: а л и н и т е вече нямаша никаква цена, тъй дългоочакваната катастрофа най-сетне дойде“.

Това е времето, в което портiererът може да реализира своя бунт, и трябва да наем, че то не е лишено от социални измерения. Но в съзнанието на Поета не са от значение — от значение е внезапното освобождаване на страстите от преживяването, динамиката на пробуденото от своята летаргия

интерпретиран в експресионистичен смисъл. Но това е бунт, който, подобно на този на дадаистите, е лишен от позитивна посока, който се подхранва повече от отчаянието и абсурда, отколкото от желанието за промяна. Защото в крайна сметка не животът преодолява съня, а сънят преодолява живота. Ето как тълкува „дългоочакваната катастрофа“ Портриерът и респективно Чавдар Мутафов:

„О, ето, животът почва своя сън — колко хубаво! — Тази тъй страшна мисъл, която ме унищожаваше, започна сега да унищожаваше всичко. Ето, съня, Смъртния Сън — безразличен, хилядолетен: тази тъпна сега сънува с едно-единствено тъмно и отворено око — и никой, ничий живот вече няма цена. Всичко е безползно, ново. О, тези трамвайни коли, които сега се търкалят във въздуха, кулата, която пада с часовника си сред хиляди викащи уста — и всеки вик е безброен, изтръгнатото звено от време, *разбит циферблат* (к. м. — Е. С. — тук става ясна връзката между този разказ и „Дилетант“). Боже, та виждаш ли: ето Тайната — и аз знам сега какво искам. . . И тогава почва един нов живот: това е самият живот: чупете витрините, събъраяте обелките, пробийте платното! Итогава аз несъмнено портриер, защото намирам моите реализирани през всички условия, възможности; под тежкия символ на каската мозъкът ми може би не е прозирал своето освобождение; но ето, той сега е оголен и свободен, без мисъл, но и без съмнения: той сътворява сега нов ред и аз зная вече „всичко“.

Важно е да се отбележи, че в съгласие с тези мисли портриерът започва и да действа по различен начин. В своята свръхекзалтираност неговият устрем има нещо общо с прословутата част от „От сутрин до полунощ“ на Георг Кайзер, обикновено давана за пример на експресионистична симултантност, или пък на онзи тип действащ „нов човек“ в концепцията на витализма — например студентът от „Итака“ на Готфрид Бен. Ето как Чавдар Мутафов описва това „Портриерът се хвърли след тъпната и изчезна в многоглавия ѝ облик. Той викаше, събъраяше надписите, удущи с коравите си ръце първия срещнат рантие; случайно му ръкопляскаха и разбиха окото му. Из развалините на мнозинството се отваряха търбусите на прекатурени автомобили, трамвайни релси бяха изтръгнати заедно с четвъртици блокове, железните релси бяха раздрани като черепи. . . той е оголен и свободен. . .“ Наистина ли? Имаме всички основания да се съмняваме в това — потвърждава го и самият Чавдар Мутафов. Чрез хаоса на жизнената катастрофа — този Смъртен Сън на живота — Портриерът няма да извърши подвига, за който мечтае — да освободи „всички сънни, умиращи“, просто защото хаосът на битието включва и него, и той сам е частичка от Смъртния Сън на едно дерайлирало общество, няма да спаси и дамата в черно, жестока усмивка на доктора с фалшивата брада ще постави последния ироничен акцент: „представленията свърши“. И така, спуснете завесите, приборете марионетките! Всъщност животът е сън.

Но сън ли е наистина? Какво търсят в него тези бездушни и все пак живеещи светлинни реклами, тези борсови курсове, тези проститутки и тези стражари, „заклучващи всички в яката си метална броница“, тези прекатурени автомобили, тези болници с мокри и кървави стълбища? Защо в този сън дебне нещо заплашително и неуловимо, защото този сън в крайна сметка в него и се превръща в кошмар? Да се отговори на този въпрос е изключително важно, тъй като когато не са импресии (както в „Марионетки“) и когато не са „декоративни етюди“ (както например „Зимна утрин“, „Празникът“, „Пияното“ и др.), произведенията на Чавдар Мутафов почти винаги редуцират реалността в нереалното — във видението и съня. Но това не е онзи сън на душата, онзи абсолютен и изчистен от всякаква конкретност видения — метафори, които могат да се интерпретират само във философски смисъл, както е например в „Градът“ на Николай Райнов. Точно кошмарните асоциации със съвременния свят са това, което авторовото съзнание се опитва да преодолее и от което въпреки всичко не може да се освободи. Всепроникващата ирония само се опитва да се превърне в броня, за да стане в крайна сметка острие, насочено към самата си същност. Абсурдните и гротеските в неговите разкази могат да предизвикват многогранны реакции у нас, не могат само едно — да ни *разсмеят*: защото те са белег не на едно сатирично отношение към действителността, а на крайно болезненото ѝ изживяване, и техен двигател не е някакъв перспективен идеал, а страхът и отвращението от съществуващото. Чавдар Мутафов принадлежи към онзи тип творци, които казват открито своето „не“ на съвременността, без обаче да знаят на какво да кажат

„да“, които демаскират един суров свят на отчуждение, меркантилизъм, безпоощадно нивелиране на духовното към моралния и стичния кодекс на потребителското общество, и го демаскират чрез собствените му средства и чрез собствената му абсурдност — но той с а м п р и н а д л е ж и и на този свят и затова не може да посочи изход от него. Високата философска реторика, интелектуалната страст към най-абсолютните и най-деконкретизирани проблеми на битието, метафизичната трактовка на живота, взетите назаем от Ницше, Пшибишевски и Фройд идеи за властта на инстинкта над разума (най-драстичният пример в това отношение е отпечатаният в алманах „Везни“ разказ „Грубости“), за непримиримата борба между половите — всичко това са само маски полупрозрачни маски, зад които не е трудно да прозрем конвулсиите на едно объркано съзнание, гърчовете на един интелект, загиващ от неспособността да се п р и с п о с б и, но и от неспособността да п р е о д о л е е един враждебен нему свят.

„Не трябва никога да се казват истини — те са така груби“... бе писал някога той в „Марионетки“. Цялото му творчество обаче доказва колко имажинерна е била надеждата да се изпълне точно от грубите истини на живота. Дори за него утехата на небитието бе твърде абсолютна, за да бъде приемана сериозно. Всъщност драмата, около която кръжи всеки написан от него ред, може да се определи така: той не приема света такъв, какъвто е, и същевременно не може да открие в него никаква перспектива освен тази на собствената си личност — като свръх всичко е достатъчно прозорлив, за да долови химеричността на Аза като изход и като средство за промяна на света. Затова почти всичко, до което се докосне, приема негативни стойности, и неговата творческа енергия е насочена към демаскирането и разрушението на всички конвенционални пенности на стария свят, без обаче да може да даде нещо в замяна, без да може да остави над развалините нещо повече от своето екзистенциално отчаяние и своя страх. Един пасаж от „Смъртен Сън“, може би най-искреният и изчистен от всякаква маскираща ирония, разкрива най-точно това, което импулсира автора, което е двигател на неговия паноптикум от призраци на двадесетото столетие, това, което всъщност е присъщо на мнозина от неговото пожертвано поколение и което тук е предадено с цялата острота и противоречивост на експресионистичния стил:

„Не, не, животът е по-важен, но той е д р у г о, трябва да бъде: да преодолее всички дни и нощи, да изпрати срещу небето куполи, челици, страшната броня на протяжното; да запали срещу зева на мрачните огнени гърла на обективите винаги будните очи на светлината; животът е тъкмо всичко, което се противопоставя, преодолява, черно срещу бяло, животът убива Съня, животът е Аз!

А аз живея и трябва да бъда убиец, подлец: да разруша всички съпъци на душата, всички тайни на ума — о, господи, помогни ми да бъда неук, зъл, мъдър: да се боря със себе си и с нещата, научи ме да открия, да побеждавам; ала мен ме е страх, аз чувствам ужаса на т о в а, к о е т о с ъ м — и мен ми се струва, че това е нечий сън, който ме дебне. И аз не искам, не искам, не искам да спя!“

Животът е „друго“: „аз чувствам ужаса на това, което съм“. В това чувство за н е а д е к в а т н о с т, в тази екзистенциално ограничена позиция на отричащия себе си (а и чрез себе си и своята епоха) човек се крият основните компоненти, определящи творчеството на Чавдар Мутафов. В началото на двадесетте години той е вероятно писателят с най-модернистичен език и най-освободен от традицията стил, но ако се вземат предвид мирогледните предпоставки на неговите произведения, би трябвало всъщност да го отнесем към най-ранния етап от кризата, израз на която бе модернизмът на XX век. Неговите далечни родственици са Стриндберг, Метерлинк, Пшибишевски, в духа на неговите творби има нещо от ранния експресионизъм, от поезията на Георг Тракл, Алфред Лихтенщайн и Якоб ван Ходис, но и от елатиращия всичко маниер на дадаизма. В основата на неговата проза лежи абстракцията, но татуирана с парадоксално разместените орнаменти на една доведена до абсурд съвременност. Бихме били несправедливи, ако кажем, че Чавдар Мутафов бяга от проблемите на своята епоха — точно толкова бихме били несправедливи и ако кажем, че неговата проза разрешава тези проблеми. Тя само ги долавя и ги демаскира, изкривява ги до границите на парадокса и ни ги предава с горчивата усмивка на ироничното — усмивка на човек, който сам се чувства тяхна жертва.

ПРОБЛЕМИ НА ТЪЛКУВАНЕТО НА ЛЕСИНГОВИЯ РЕАЛИЗЪМ

ВЕЛИЗАР ИЛИЕВ

Германия, Берлин, 1760 г., месец февруари: седем години, преди да се отправи за Хамбург, Г. Е. Лесинг е категоричен: „Ние нямаме никакъв театър, ние нямаме никакви актьори, ние нямаме никаква публика.“ Дървената барака, наречена „театър“, била обект на присмех на тълпата и само неколцина честни граждани плахо влизали в нея, за да видят на сцената хора без възпитание, без обноски и талант: един шивач, едно момиче, което само преди няколко месеца е било перачка...¹ Ако през 1760 г. Лесинг не се надява на скорешна промяна, защо след седем години подписва договора в Хамбург? Защото, първо, е стоял без работа на Берлинския пазар и никой не знаел как да го използва, и, второ, някои хора си спомнили за него и си „въобразили“, че един Лесинг можел да бъде полезен при създаването на Хамбургския национален театър — дали не искал да помогне в това начинание? И тъй като Лесинг не е нито артист, нито поет, у него се ражда идеята за критиката, като идея за епохалната по-късно „Хамбургска драматургия“: „Тя ми хареса, тази идея.“ Лесинг подписва договора, спомняйки си за думите на Ювенал („Каквото властниците не дават, ще го даде актьорът“), т. е. има вяра в актьора, чистото съществуване сам бе отрекъл преди седем години, когато на сцените в бараките се подвизавал или „дърт празноглав надут глупак в късо палто“ или „млад шут в шалвари“, заобиколен от половин дузина обикновени персонажи².

Така започва крушението на Лесинг в Хамбург. Не му е трудно да напусне Берлин, тази „отчайваща галера“, но не очаква и нещо особено от начинанието в Хамбург; той отива там просто така, „за нищо“³, радва се само, че почти угасналата любов към театъра се разпалила отново. На 21. IV. 1767 г. Лесинг пише на брат си Карл: „Утре се открива тукашният театър.“ Но още в пети свитък на „Драматургията“ се долавя, че нещо не е в ред: „Не се осмелявам да говоря за играта на останалите актьори в тази пиеса.“ След месец Лесинг вече скърца със зъби: „С нашия театър стават редица неща (това да си остане между нас!), които никак не ми харесват. Цари несговор между антрепреньорите и никой не знае, кой е келнер, и кой — готвач.“ През месец август, когато са отпечатани първите свитъци (1—26-ти), „Драматургията“ му е вече „безразлична“: „...че с неусдоволствие плескам този парцал, може да ми повярвате, а и сам сигурно ще забележите това при четенето. Знам, че нищо не струва.“⁴ Актьорите се обиждат дори и от устни забележки, отправени насаме. „а какво биха направили при публична критика? Ще трябва да си го изкарвам на бедните автори на пиесите.“

И така още в началото на хамбургския престой Лесинг обявява краха и края на своята прочута по-късно „Драматургия“. Немците, пише той, ходят на театър от любопит-

¹ G. E. Lessing. Gesammelte Werke in zehn Bänden, hrsg. v. P. Rilla, Brl., Bd. IV, 1955, S. 356, 357 358. По-нататък: „Rilla“.

² Rilla, Bd. III. S. 721.

³ Rilla, Bd. IX. Brief v. 1. II. 1767, S. 252.

⁴ Ibidem, S. 259.

ство, от мода, от скука, заради компанията, от жаждата да зяпат и да ги зяпат. „Колко равнодушен, колко хладен е нашият народ към театъра!“ Ноемврийската премиера на неговата комедия „Мина фон Барнхелм“ завършва — според тогавашния обичай, с номера на въздушни акробати, жонгльори и възнеграчи. . . А един Лесингов приятел пише: „Вкусът на хамбургската публика е крайно нисък; за да дам едно доказателство за това, само ще кажа, че Лесинговата „Мина“ не намери почти никакъв отзвук. Тук има доста полуумни хора, които се противопоставят на новия институт. . . Една банда парцаливи и мизерни френски шутове, която сега е тук, прави всичко възможно, за да провалит новия театър. А за да спечели тълпата, един Екхоф се унижава да развеселява Клаус.“⁶ Поетът Л. Галайм, до когото е отправено писмото, съчинява четиристишието: „Да бъде светлина! — Лесинг рече /и светло стана вредом в миг;/ но Кунц и Клаус вече /засягат Лесинговия светлик.“⁶

„Националният“ театър гостува в Хановер, а в Хамбург е дошла френска оперета, която повече допада на хамбургчани. Лесинг е изморен от писателството и се чувства нещастен, че печели пфенигите си чрез писане: „Послушай братския ми съвет и се откажи от намерението да живееш от писане.“⁷ Време е да напусне Хамбург, да се откаже от театралната си мисия, от възпитаването на немския бюргер чрез театър: „Ние не сме още нация!“, „Ние нямаме актьорско изкуство. То трябва да бъде създадено отново.“ И Лесинг се отказва, защото бюргерът предпочитал дебелацината, нахалството, гримасата, празните думи и ревовете пред принудеността, грацията, израза, поезията и музиката. Показателна е епиграмата, която Гьоце посвещава на Лесинг: „Наистина бих предпочел, /— ти както хубаво го каза —/ на сетния и нищ бедняк /слуга да бъда и орач,/ но не на гъските водач.“⁸ Сладкият блян да се основе в Хамбург национален театър „отново изчезна“, а Лесинг за втори път стои по неговите думи без работа на пазара. Известно е, че брауншвайгският херцог ще го покани като библиотекар — украшение на своя двор; знаем, че Лесинг приема поканата. Според нас той я приема, защото след неуспеха в Хамбург сега е решен на нечувана смелост: взема със себе си т. нар. по-късно „Фрагменти на Непознатия“ /„Апологията“ на С. Раймарус/ с намерението да ги публикува във Волфенбютел като уж открити в херцогската библиотека. Годици след Лесинговата смърт Хердер си спомня за своето двуседмично посещение като 25-годишен младеж при все още бавещия се в Хамбург Лесинг: още тогава Лесинг оживено се е занимавал с Фрагментите!⁹

„На първо време ще играя ролята на Буридановото магаре“, пише Лесинг¹⁰ и играе наистина виртуозно: отляво са онези 335 страници „дин кварто“ на Раймарус, отдясно — шестте хиляди пращни манускрипта в библиотеката. . . Но тази великолепна игра е вече друга тема. Нека се върнем към настроението след краха в Хамбург: в писмо до Рамлер¹¹ Лесинг проклиня на латински театъра: „Да пропадне заедно с другите заблуди!“; не желае да се занимава повече с него. Странно е как един Лесинг желае „от все сърце да бъдат закрити всички театри в цяла Германия!“¹² А те много лесно са могли да бъдат закрити след излязлата по това време книга на главния хамбургски пастор Гьоце „Теологическо изследване върху нравствеността на театъра“. Странно е как един Лесинг може да посещава Гьоце, най-големия враг на театъра? Нима не е приел тъкмо по време на най-горчивите си разочарования от хамбургската публика, тази книга като съюзник в борбата срещу ония нещастни защитници на театъра, които с всички сили са се старали да го превърнат в „училище за добродетели“ и така нанасяли по-

⁶ Кунц и Клаус са обидни нарицателни имена: „Сульо и Пульо“.

⁷ Lessing in heutiger Sicht. Internationale Lessing-Konferenz, Cincinnati, Ohio, 1976, S. 30. Вж. и J. L. W. G. I. m. Lessing und Kunz und Klaus. Sämtliche Werke, 1812, Bd. V., S. 39.

⁸ Rilla, Bd. IX, S. 277.

⁹ Horst Steinmetz. Lessing: ein unpoetischer Dichter. Fr. am. Main, Bonn, 1969, S. 169: „Seine Antwort“.

¹⁰ Rilla, Bd. X., S. 261.

¹¹ Rilla, Bd. IX, S. 359.

¹² Ibidem, S. 298: „Transeat cum caeteris erroribus!“

¹³ Ibidem, S. 330.

голяма вреда от десетина Гьоцевци? Именно така мисли видният лесинговед Паул Рила и ние не можем да скрием задоволството си от подобно признание¹³.

„Проклетият“ театър е бил „винаги фатален“ за Лесинг; „изобщо от ден на ден театърът ми става все по-безразличен“, „само с театъра не искам да имам вземане-даване“... На 11. XII. 1771 г. той пише: „Странни хора са това хамбургчаните; всяка причина може да ги доведе в театъра, само не и вкусът.“ На премиерата на „Емилия Галоти“ в Брауншвайг Лесинг не присъства, защото от осем дена имал „ужасен зъбобол“¹⁴. На следващия ден той не може и не иска да гледа и второто представление — не може, защото бил „болен“, не иска, защото пиесата била още топла; гледането щяло да донесе полза, ако той се отчужди малко от нея, ако поизстине спрямо нея. Нищо чудно, че след месец Лесинг ще благодари на бога, че се отървал от целия този „боклук и вехтории“, наречен „Емилия Галоти“, че трагедията изчезва от мислите му. Той не желае да „освежава паметта си“ с разговори на тази тема, няма да пише повече за театъра, тъй като това нито доставя удоволствие, нито носи чест или пари: „За честта на милая си родина няма да помръдна перото си... Плащайте за рибата, иначе се задоволявайте още дълго време с оперети“¹⁵. Лесинг, основателят на немския театър, изпитва „най-голямо отвращение“ от всичко, което се нарича театър и театрално! Той твърдо е решил да не работи повече за театъра, защото „немският национален театър е празна работа“¹⁶.

* * *

Време е вече за въпроса: Нима това е Лесинг, авторът на „революционната“ трагедия „Емилия Галоти“? С настоящата работа ние правим опит да обосновем отговора: Да, тъкмо т о з и Лесинг е авторът. Нашата теза гласи: В трагедията Лесинг отново продължава започнатия още в „Хамбургска драматургия“ в т о р и фронт срещу слабостта на бюргерската класа. Тезата противоречи на болшинството анализи, посветени на тази творба и възприемащи я само като „антитиранична“ трагедия. И именно в антитираничната насоченост се търси реализъм, „революционно“ острие, борба срещу старата система и т. н. Дискусията около тълкуването на Лесинговия реализъм в трагедията избухнаха веднага след мартенската премиера в Брауншвайг (1772 г.) и вече два века раздвижват духовете на лесинговеди, литературни и театрални критици, които търсят обяснение за смъртта на Емилия, което да задоволи и опонентите. Докато малцина от гениите (Волтер, Толстой) се осмелиха да критикуват и отхвърлят безбройните убийства в трагедиите на Шекспир, обвинителите на Лесинг, заставил Одоардо Галоти да убие красивата си дъщеря, са няколко десетки: по „вещи лица“, по обвинители и защитници „делото Галоти“ заема едно от видните места в историята на европейската литературна критика (намесиха се и американски, и японски лесинговеди). Поради това всички посрещнаха с естествен интерес книгата на Ед. Дворецки „Загадката на „Емилия Галоти““¹⁷. Наскоро Карл Гутке, известен и на нашите германисти, заяви: в сравнение с „Хамлет“, „Крал Лир“, „Дон Кихот“, „Мадам Бовари“ и „Братя Карамазови“ Лесинговата трагедия доказва, че нейният автор не е международноизвестен писател, а по-скоро е един немски драматург, който „мъч н о“ може да бъде „експортиран“¹⁸. Историята на реценцията на трагедията в Европа доказва неоспоримо, че тази пиеса е наистина „мъчносмилаема“¹⁹, че всяка епоха става все по-недоволна от дългеубийството заради спасяването на едната „анатомическа невинност“, както казва

¹³ Rilla, Bd. X, 258—259.

¹⁴ Rilla, Bd. IX, S. 505.

¹⁵ Ibidem, S. 561.

¹⁶ Ibidem, S. 749.

¹⁷ E d w. D v o r e t z k y. The enigma of Emilia Galotti. The Hague, 1963, p. 114. Използвам случая, за да благодаря и тук на автора, който бе любезен да ми изпрати книгата си.

¹⁸ Nation und Gelehrtenrepublik. Lessing im europäischen Zusammenhang. Beiträge zur Internationalen Tagung der Lessing Society. Sonderband zum Lessing Yearbook, hrsg. v. W. Barner u. Alb. Reh. Detroit, München, 1984, S. 361.

¹⁹ Определението е на Васил Мавродиев (ВИТИЗ, София).

Л. Бьорне, а след него и Фр. Хебел²⁰. Редица от старите автори (Шилер, Зулцер, братя Шлегел, Л. Бьорне, Я. Мовийон, Кр. Шмид, Й. Енгел, А. Клайн, Фр. Грилпарцер, Б. Ауербах, Х. Хото, Фр. Хебел, Л. Тик и т. н.), както и самият Лесинг не харесват трагедията. Всеки критик оценява „Емилия Галоти“ според собствените си естетически и исторически позиции, всеки автор критикува или одобрява трагичната развръзка в съгласие с духа на епохата си и с разбиранията на класата си (Фридрих Велики, Хайне, Мария Тереза, Франц Меринг, Чернишевски, Паул Рила, Карл Гутке. . .).

Ние решихме да се отправим от настроението на Лесинг в и след Хамбург: тъймо в Хамбург той работи над трагедията, преработва я основно и колкото по се приближава до убийството на Емилия е все повече недоволен. Недоволството от немския бюргер, достатъчно ясно изразено в „Драматургията“ и писмата му, е достатъчно основание за нов поглед върху трагедията, но тук са нужни и аргументи за „втория фронт“ срещу този бюргер. Едва ли има лесинговед, който да не е споменал в анализа си на „Емилия Галоти“ за историята на Виргиний и неговата дъщеря; източникът е Тит Ливий²¹. Но не ни е известен критик, който в същото време да е подчертал следните две различия между историята на Виргиния и Емилия като аргумент за втория фронт: п ъ р в о — у Ливий децемвирът Апий Клавдий провежда п у б л и ч е н процес срещу Виргиния, за да узакони нейната продажба в робство. Лесинг не може да представи на сцената такъв процес; той може правдоподобно да опише как принцът „правораздава“ в собствената си резиденция, където присъствуват само жертвите, баща и дъщеря. Принцът не застрашава свободата, а само честта на Емилия. В т о р о — Виргиний убива дъщеря си и се връща в лагера, за да вдигне войниците си на бунт. Във въстанието за възстановяване на старите свободи участвуват войници и г р а ж д а н и! Лесинг не само че не може да изведе народа на сцената, но не може да „застави“ никого от героите си да спомне думата „народ“. И Одоардо е военен, но той няма подкрепа. Само изоставената метреса на принца, графиня Орсина, „адвокатката на Лесинг“, както я наричат някои критици, заплашва с публично разгласяване на престъплението („на пазара“), но тя отлага заплахата си за „утре“. Абсурдно е да се очаква бунт заради една изоставена графиня, когато по принцип никой не е мислел за бунт в тогавашна Германия.

И така от цялата римска история Лесинг запазва само два момента: репликата на Емилия („Някога е имало такива бащи. . .“) и движението на бачината ръка, която пронизва сърцето на дъщерята, за да спаси честта ѝ. Недоглеждане у Лесинг? След 14-годишно старателно обмисляне на всеки ред от трагедията? Недоглеждане у единствения смел немски писател по онова време? Трезвият поглед върху спяща Германия не позволява на Лесинг да вмъкне в последния вариант на трагедията „героични“ моменти като публичен процес, войнишки бунт, гражданско участие в размириците и т. н. Да припомним, че Лесинг е опитал сладостта на подобен забранен плод и е дал доказателства, че тъймо такава тематика особено му е допадала: няма друг автор на фрагментите „С. Хенци“ и „Спартак“? Нека се спрем на двата фрагмента. Още с мотото от Аристотел²² младият Лесинг апелира в „Хенци“ (1749—1753) за свободата на личността („В една република всеки живее по своята воля“) и за равенство в послушанието и заповядването. Въоръжената подкрепа на масите тук е факт: „Въоръжен за близката борба, народът с хиляди мъже стои зад нас!“, а Хенци е замислен като застъпник на народните интереси, като представител на републиканската мисъл, готов — макар и в краен случай — за насилие в името на републиката. Лесинг обаче е принуден да се откаже от представлението на заговор срещу властта на сцената; макар и исторически случило се, събитието не е било типично за Германия. Спартак от едноименния фрагмент — замислен неслучайно в Хамбург! — иска да внуши на немския бюргер, че е срамна овази „свобода“, при която има роби и васали, че е нужно не „философствуване“, а борба с меч. Но и „Спартак“ ще остане фрагмент: нито един театър не би посмлял да отстъпи

²⁰ Н. Steinmetz, S. 246, 326.

²¹ Събитието е преразказано по-късно и от гръцкия историк Дионисий Халикарнаски, живял в Рим. Лесинг също го споменава: Вж. П. Р и л а, Т. 4, с. 505; Т. 5, с. 134, 160, 346.

²² Политика, кн. 6, разд. 2.

сцената си на разбунтуваната тълпа гладиатори с мечове в ръцете, нито един издател не би отпечатал пиеса, възпяваща насилието и меча като единствен изход от тиранията.

В „Емилия Галоти“ Лесинг прави вече равностметка: в Германия никой не смее да реагира с насилие срещу феодалния монархизъм. Но тълкуването на този извод се измества, с редки изключения, само по линията на критика срещу монархизма. Гьоте е един от тези, които определят насоката на анализ (в трагедията Лесинг насочил „пиката“ си срещу князете); Хайне ще потвърди: „Ние едва сега виждаме, какво е имал предвид Лесинг с изобразяването на деспотизма в „Емилия Галоти“. Социално индиферентният Фр. Хебел отхвърля трагедията, защото била породена от „сблъсъка на третото съсловие с първото и второто“²³. Адолф Шар, за когото Лесинг е „републиканец“, а Гьоте — „монархистът на немските класици“, споменава за революционните идеи, проблясващи в „Емилия Галоти“, и смята, че тя носи в себе си мотото на Шилеровите „Разбойници“ (In tyranos!). Но Шар поддържа аргументите си обратно на хронологията при създаването на Лесинговите „републикански“ творби; едва след анализа на „Емилия Галоти“ той се обръща към плана за „Мазаниело“, към „С. Хенци“ и „Спартак“ и така построява поредица, несъществуваща у Лесинг²⁴. Посочената линия се е запазила и в днешната академична история на немската литература (ГДР, 1979 г.), където трагедията е анализирана само като израз на „антидворцова опозиция“, без да се спомене нещо за слабост на бюргерската класа²⁵. На международната Лесингова конференция в Хале (ГДР, 1979 г.) Х. Хенинг, след оценката на Кр. Х. Шмид (1773) за „Е. Галоти“, добави: „Впрочем Шмид сочи реалистичния мотив в недоверието на Емилия към себе си; съпротивата срещу привличащата сила на принци не може да продължи дълго; оттук възниква и неизбежната катастрофа.“ Веднага след това Хенинг обобщава според нас недостатъчно обосновано: „С това кое? (бел. м., — В. И.) антифеодалната тенденция е н а п ъ л н о (? — разр. м., В. И.) разкрита“²⁶. Струва ни се, че антифеодалната насоченост е запълнена малко небрежно с такъв недостатъчен „пълнеж“ като „недоверие в себе си“ и „неспособност за продължителната съпротива“. Този гравивен материал едва ли е подходящ за построяване на основа, от която да прещеним критично, както самият Лесинг преценява театъра, актьорите, публиката и трагедията си — изобразените „добродетели“ на немския бюргер.

Пак в Хале Х. Ритер направи „откритието“, че бюргерски театър и публика по Лесингово време е нямало²⁷, т. е. повтори Лесинг. Странно прозвуча и убедеността на С. Тураев, че днес читателите и интерпретаторите „неасоциират“ нещо, което било от „програмно значение“ за една значителна част от Лесинговата публика, а именно: „осъзнаването на предреволюционната бюргерска ситуация“²⁸. Излиза, че Лесинг не е забелязал нито публиката си, нито ситуацията; според Тураев би следвало да стигнем до извода, че една несъществуваща бюргерска публика осъзнава в един несъществуващ бюргерски театър „предреволюционната ситуация“! Но убедеността не е аргумент, с който може успешно да се воюва за един Лесинг. Фактите доказват обратната „ситуация“: „Нашата публика не иска да слуша нищо друго, освен комични опери; Лесинговата „Галоти“ бе изпълнена само три пъти — ето какво споделя Лесинговият приятел Фр. Николай през 1772 г. Редица рецензии от представленията в Берлин, Хамбург и Данциг също доказват, че трагедията е била възприета като нещо „непривично“; публиката не е желала и не е търсила катарзисно очистване: убийството на Емилия е било посрещнато в Хамбург „напълно студено“, а в Данциг предизвикало всеобщо неодобрение. Някои твърдели, че Одоардо нямал право да проникне сърцето на дъщеря си, а и тя можела да спаси честта си по друг начин, например ако намерението да отиде в манастир било изпълнено — така катастрофата нямало да бъде необходима. Да забеле-

²³ „Lessing-Konferenz. Halle, 1979“. Т. 2. С. 546. По-нататък: „Halle“.

²⁴ H. Steinmetz, 340—341.

²⁵ Geschichte der deutschen Literatur. Bd. VI., Brl., 1979, 370—377.

²⁶ Halle. Т. 1, С. 230.

²⁷ Ibidem, С. 239.

²⁸ Ibidem, С. 265.

дежим, че с решението на Одоардо да прати Емилия в манастир Лесинг разкрива действителните настроения на бюргерите. Публиката е очаквала галантни сцени и такава победа на добродетелта, която безболезнено да примири противоречията. Тази публика е била свикнала с пиеси, където класицистичните правила на изкуството стриктно се спазват (героите не бива да тичат по сцената!), с пиеси, които са били възприемани с а м о като произведения на изкуството²⁹.

Твърде плахо е споменавано неудобното за един „революционен“ анализ мнение на Лесинг: „Девиците-героини и философки съвсем не са по вкуса ми“ и твърде рядко се посочва, че тук Лесинг се позовава на учителя си Аристотел, който в „Поетика“ (гл. 15) „изрично“ изключва изобразяването на добротата на правите „жените и робите“. По повод характера на Емилия Лесинг отсича: „Аз не знам по-високи добродетели у едно неомъжено момиче освен набожност и послушание“³⁰; да подчертаем, че тези думи са казани преди премиерата на трагедията. Необяснимо е следователно защо на Емилия трябва да се приписват други добродетели освен тези, които Лесинг е вложил в нейния образ; след като „героините“ съвсем не са по вкуса му, кому е нужно натрапването на някакъв по-възвишен, даже „герончен“ образ? „Колкото повече се приближавам към края — признава Лесинг на Фос, — толкова съм по-недоволен от самия себе си. А може би и началото няма да Ви хареса.“³¹ Вече два века критиците повтарят след Лесинг, че и те не са доволни от края на трагедията. Съветите за спасяване на Емилия се спият непрекъснато; Ото Лудвиг например предполага, че в една другояче построена пиеса и при други (?) условия Емилия би могла да бъде спасена. Ед. Дворецки с право не може да съдържи учудването си: „Но защо, моля ви се, да я спасяваме?“ и с право добавя: „Разбира се, Лесинг би могъл да я спаси, ако искаше.“³² Дворецки проследява 67 мнения и тълкувания на „Е. Галоти“ — от К. В. Рамлер (1772) до Й. Фолкелт (1897) — и стига до извода, че трагедията е „безспорно енигматична“. Впрочем той и в предговора към своята „Енигма“ подчертава, че това е „изключително енигматично произведение“. Американският лесинговед обособява и анализира подробно шест „категории“, характерни с противоречивото си тълкуване: общ план на трагедията, обрисовка на характерите, език, художествена правда, мотивация, зависимост от Шекспир. В крайна сметка фокусът на повечето „за“ и „против“ се насочва към отношението на Емилия към принца и към постъпката на Одоардо — т. е. отзова към загадката.

Педантичните и самоцелни анализи на отделни „категории“ не могат да допринесат съществено за решаването на въпроса: къде и за кого търси Лесинг, чрез „отказа“ си да спаси Емилия, катарзисното въздействие. Дворецки обръща внимание на мненията на Бойе и Хердлер, според които Лесинг създал пиесата, както той си е искал (the way he wanted)³³. Ето една гледна точка, „съвсем пренебрегната“ от мнозина други, но и Дворецки не се спира повече на въпроса защо именно т а к а е искал Лесинг да напише и завърши трагедията. На въпроса, как да се отгатне какво Лесинг е имал предвид, Дворецки отговаря с думите на Г. Фрайтаг: само чрез поставяне на сцената трагедията може да реализира „пълния си потенциал“³⁴. Това е и „личното виждане“ на Лесинг, който казва в 79-и свитък, че театърът е излишен, ако можем да получим същите трепети и от четивото, с което сме седнали у дома, т. е. сагио в театъра афектите се нажежават до степен, която позволява да си правим изводи за собственото мислене и действие (80-и свитък).

Театралната практика показва обаче две отклонения: дори и при отлични състави от прочути актьори — нещо, което се е случвало рядко за „Емилия Галоти“, — трагедията не успява да постигне пълна реализация на „потенциала“ си, доколкото всеки ре-

²⁹ Ibidem, S. 235.

³⁰ Rilla, Bd. IX, S. 497.

³¹ Ibidem, S. 489.

³² Edw. Dvoretzky, p. 115.

³³ Х. Кр. Бойе пише на К. Л. Кнебел (I. V. 1772): „Каква пиеса! . . . Каквото в нея не е по нашия вкус, не е, защото авторът не е можел да го направи иначе, или по-добре, а защото така е искал.“

³⁴ Edw. Dvoretzky, p. 116.

жисьор различно вижда и тълкува всяко отделно действие, репликите и дори отделните думи, жестовете, паузите и т. н. Поради липса на място няма да привеждаме събраните от нас факти за сценичните неуспехи при постановката на трагедията в Европа през тези два века. И второ — думите на Лесинг за собствената му трагедия се тълкуват също толкова различно.

Преди десетина години стигнахме до предположението, че недоволството и възмущението на Лесинг от дремеща бюргерска Германия не може да не е дало отражение върху идейния замисъл на „Е. Галоти“. Погледнахме на трагедията като на творба, започната с голямо желание след смелия за тогавашна Германия фрагмент „С. Хенци“, след това преработена, но вече основно (!) именно в Хамбург и завършена с голямо недоволствие във Волфенбютел (след отказа от „Спартак“), с поглед, обърнат вече към онази бомба със закъснител, „Фрагментите“. В това развитие на Лесинг се наблюдава едно разумно отношение към собствената смелост — „Хенци“ и „Спартак“ трябва да останат фрагменти, критиката на С. Раймарус срещу религията ще се представи като намерена върху лавиците на херцогската библиотека, т. е. тук Лесинг не е излязъл публично на преден план като „агресивен“ застъпник за правото на мисълта и на личността, и Германия не го познава такъв. Но в „Емилия Галоти“ проблемите не могат да бъдат поставени така директно, както в „Спартак“ например, а и Лесинг е на служба при стар херцог и млад принц: как може да „убие“ принц на сцената, когато в Германия няма публика, която би се възпламенила, подобно на древните римски граждани? Толкова по-успешно той може да насочи криптокритиката си към немския бюргер. Една остра и безпощадна критика към немците би била безсмислена. Мнозина намират, че в последните свитъци на „Драматургията“ Лесинг достатъчно хапливо казва много истини в очите на публиката, но от писмото му до болния Рамлер узнаваме, че Лесинг е имал да казва още много, по-остри и по-горчиви истини. Ако след 20 години все още няма да е забравил цялата тази „жалка вектория“ (Хамбургския театър), той щял да разкаже на Рамлер историята с най-малките подробности; „ще узнаете всичко, което не можеше да бъде написано в „Драматургията“³⁵. Всичко не е можел да каже и в „Е. Галоти“, поради това не е излишно да погледнем на промените в замисъла като на процес на съзряване.

Още през 1749 г. Лесинг започва да превежда „Виргиния“ на Крипс, а през 1754 г. отпечатва откъс от „Виргиния“ на Монтиано. След четири години започва, без да довърши, своята пиеса „Освободеният Рим“; тук — а това е показателно за първоначалния му замисъл! — неговата героиня Лукреция се самоубива в присъствието на *на а р о д а*, а Брут със същата кама убива тиранина. Една година по-късно Лесинг пише вече своята „Виргиния“ с намерението *о т н о в о* да разработи сюжета в духа на римските героични драми (по това време той пише и „Филотас“), но неговият реалистичен ум го принуждава сега да „изолира историята на римската Виргиния от всичко, което я прави интересна за цялата държава.“³⁶ Това означава самообричане на бавна работа („всеки седем дни по седем реда“), спиране до третото действие, „страх“ да не развали сюжета. А Лесинг безусловно трябва да го развали, след като е принуден от историческите обстоятелства да откъсне този сюжет от естествената му среда, размирната ситуация в Рим. След „изолирането“ остава да се търси онова, което е интересно за вечно-поданиците, на които, както днес знаем, е съдено много късно да станат „граждани“. Ако след този поглед продължаваме да тълкуваме пиесата само като „антиабсолютистична“, трудно ще можем да обясним следните факти: през първата зима във Волфенбютел Лесинг все още обмисля плана за „Спартак“ и едва през втората зима го изоставя и се залавя за почти готовата, още от Хамбург, „Е. Галоти“; сега е изоставен и старият вариант от 1758 г., и новият от Хамбург, защото Лесинг не може по неговите думи да ги използва. Трудно може да се обясни защо Лесинг ще предпочете Одоардовото „Да бягам!“ пред Спартаковото „Да се бием!“ и защо е изоставил Спарта-

³⁵ Rilla, Bd. IX, S. 298.

³⁶ Ibidem, S. 157.

ковите 60 000 меча и се заловил за карфицата, с която Емилия иска да се прободѐ. . . —
нима с това предпочитание „Е. Галоти“ става по-антигитранична от „Спартак“? Кра-
хът в Хамбург си е казал думата; впрочем Гьоте два пъти нарича човека, когото почита
приживе като един от боговете, „Ахил“ — дали между другото не е и заради обидата
и разсърдяването на Лесинг в Хамбург?

И така, новата „смес“ е една „бюргерска“ Виргиния, която е наречена сега Емилия
Галоти и е бъдеща графиня Апиани. Действието предостатъчно е отдалечено от „рим-
ския форум“ и от народ, който е способен да се разбунтува заради погазването на правата
на човека³⁷. Емилия е толкова далеч от себеподобните си, че само една година след пре-
миерата Кр. Шмид обобщава красноречиво: „Не само дамите, но и критиците викнаха
по Емилия: Като тебе никоя друга няма да си прободѐ сърцето!“ Следователно предло-
жената от Лесинг преоценка на ценностите се отхвърля от бюргерството; примерите от
древността, когато човекът герой се жертвува за по-висши ценности от собствения жи-
вот, се посрещат студено. Римската история е използвана като притча, която косвено
разкрива бездействието на бюргера. Протестът на Одоардо не е политически като
този на Виргиний, а морален и самокритичен: бащата е допуснал разединяване на се-
мейството, като е оставил жена си да доведе Емилия в опасна близост до двореца, не е
подготвил дъщеря си за контакт с тази опасност и т. н.

Да погледнем Одоардо на сцената: той, старият и доблестен полковник, си е забра-
вил сабята; смята за „неприлично“ да се „натрапва“ без нужда на своя „милостив госпо-
дар“, а сега, при надвисналата опасност се извинява за нарушаването на етикета: „А
сега даже Ви моля да ме извините.“ Той дори „не е предвидил това, което сега вижда“;
когато усеща, че прекалява с молбите си: „Какъв глупак съм аз, с моите молби!“ Одоар-
до дотолкова не е сигурен в дъщеря си, че допуска в афектираността си тя да се е „спо-
разумяла“ с принца, че нейната история е един от „всекидневните фарсове“.

Трагедията на Лесинг е по-скоро скрита пародия на историята с Виргиния, откол-
ното „открито“ призоваване към революция!

* * *

Възприемането на „Е. Галоти“ по един начин от недоволната немска публика и
по друг — от театрите в Полша, Унгария, Чехия, България, Сърбия и т. н. доказва, че
театрите в посочените страни наистина са търсили „революционната“ искра поради по-
литическата и икономическата зависимост на съответните народи от чужда власт. Тъл-
куването е следствие от настроениата, завладели по една или друга причина театрална-
та публика и представителите на литературната и театралната критика в тези страни.
Особено показателен е в това отношение измисленият от загребската преводачка Л. Мар-
жинкова край на сърбохърватския превод на „Е. Галоти“ от 1864 г.: „Това заслужава
всеки владетел, който слуша съветите на някои свои съветници, а не слуша гласа на на-
рода свой!“ Българският преводач П. Семерджиев, преписвайки този превод, пренася
тази добавка и в първия български превод на трагедията; ето как народните вълнения
влият върху тълкуването на трагедията като „тираноборческа“³⁸.

Сходно е политизирането на съдържанието в същата насока цял век по-късно и
в анализите на някои видни съветски лесинговеди от по-старото поколение.

Г. М. Фридлендер например подчертава, че Лесинг най-добре е съзрял кой е най-
големият вроден грях на немското бюргерство: „духът към компромис“. Това е историче-
ски вярното обяснение, но защо Фридлендер веднага след това добавя, че именно това
Лесингово прозрение придавало на дейността му „революционен характер“³⁹? Откъде

³⁷ Вж. и: В. Илчев. Още един поглед върху „Емилия Галоти“. — В: „Пролетен коло-
виум Проф. д-р Пеню Русев“, Велико Търново, 1983, 44—48.

³⁸ Повече за това своеобразно възприемане на трагедията в Сърбия и България вж. Е. Стайче-
ва. За рецепцията на Лесинговата „Емилия Галоти“ в България през Възраждането. Хале 1979. Т. 2, 434—
37. Също и: Ранната рецепция на Г. Е. Лесинг в България и нейната оценка в литературната и критика. —
В: Българо-немски литературни и културни взаимоотношения през XVIII и XIX век. С., БАН, 228—240.

³⁹ Г. М. Фридлендер. Лесинг. Очерк творчества. М., 1957, с. 150.

идва увереността на споменатия автор, че Лесинг се стремил към създаване на трагедия, която чрез разкриване причините за страданията и гибелта на героите да „тласне“ зрителя към борба с „грешките“, предизвикали тази гибел! Писателката „би възпитавала немското бюргерство в дух на преодоляване на онези вътрешни слабости, които са били главната причина за неговото поробване, за неговата историческа пасивност“. Приемаме забележките на Фридлендер, че дребното и оскъдното е присъщо не само на старата дворцова култура, но и на новата бюргерска култура, че Емилия е жертва не само на беззаконията и произвола на абсолютизма, а и на слабостта на неподготвеността за борба със „самодържавието“ бюргерство, че трагедията е „отражение на слабостта“ на това бюргерство. И все пак у Фридлендер ние долавяме едно съжаление, че Одоардо „не е революционер“, че апелира само за съвест, а не за борба, че „баща и дъщеря не са готови за борба с деспотизма“ — да, през онези години беше лесно и „логично“ да се иска от един Лесинг да „тласне“ спящия бюргер към борба.

Вторият автор, на когото се спираме, е В. Р. Грийб, според когото правдивото изобразяване на буржоазната действителност е реализъм, нейното идеализиране — отклонение от реализма⁴⁰. Социалният конфликт бил доведен до естествения му трагичен изход; в това „най-политическо“ произведение на Лесинг реализмът му бил „рязък, размирнен, раняващ“⁴¹. Да уточним; изходът е „естествен“ за един римлянин, баща и патриот, но не и за немски полковник, далеч от патриотизма. Като погубва Емилия, продължава Грийб, Лесинг постъпва като „реалист“, защото този изход е бил единствено възможен в тогавашна Германия⁴², но като намисля слабостта у Емилия, Лесинг „още повече влошава“ положението, тъй като „горещата кръв“ не е трагическа вина и като естествена човешка слабост не може да наклони везните на този рязко очертан социален конфликт. Грийб явно се разминава с Лесинг; но за това — по-долу. Подобно на Фридлендер е тълкуването на унгарския лесинговед Н. Алмази: ако Одоардо убива дъщеря си, това е „последница от неразвити класови отношения“. Алмази оправдава трагедията със слабостта на бюргерската класа, но не вижда Лесинговата критика срещу тази класа. Образът на Емилия бил наистина изпълнение на тази слабост, но и на „повиш морал“⁴³. Но къде Лесинг е споменал за по-висши морални добродетели у Емилия освен „набожност“ и „послушание“; и защо ще подчертава, че „ролята на Емилия не изисква никакво изкуство. Наивно и естествено може да играе всяко младо момиче без никакви напътствия“⁴⁴. Ето тук се крие по наше виждане реализмът на Лесинг, в наивното и естественото държане на Емилия. Само в присъствието на принца, т. е. на монарха това държане ще доведе до по-опасни последици, така че везните се наклоняват от близостта на двора, а не от „горещата кръв“. Нима една „студена“ кръв би спасила Емилия? Това означава да налагаме трагедията върху приетата като „sin qua non“ „Драматургия“ и никога да не излезем от затворения кръг на загадката.

„Драматургията“ и „Е. Галоти“ са сбогуване: „Аз вдигам ръце от този плуг със същото удоволствие, с което се залових за него“ — признава открито Лесинг. Той е използвал редица символни образи (какавиди, мелница, лодка, врабче, магаре и т. н.), но „плугът“ е образът с най-богатата социална значимост. При това Лесинг не само вдига ръце от плуга, но и „обръща гръб“ на неблагоприятната почва⁴⁵. Критиците — да споменем един от тях — П. Вебер, имат донякъде право, когато изтъкват „дълбокото разочарование“ в края на „Драматургията“ от неспособността на публиката за морално формиране като нация, „донякъде, защото, както посочихме в началото на нашата работа, това разочарование е факт и в първите свитъци, и още седем години преди Лесинг да се отправи за Хамбург“⁴⁶.

⁴⁰ В. Р. Грийб и Б. Лесинг. — В: История немецкой литературы. Т. 2. АН СССР. М., 1963, с. 138.

⁴¹ Пак там, с. 150.

⁴² Пак там, с. 152.

⁴³ K. Almasi: Lessings Hamburgische Dramaturgie. — In: Weimarer Beiträge. Jg. III, 1957, H. IV; 1958, H. I, S. 556, 567; 1, 2, 67.

⁴⁴ Rilla, Bd. X, S. 253.

⁴⁵ Halle. T. I, S. 157.

В. Р. Гриб е прав, когато твърди още през 1938 г., че Лесинг не е можел да намери за пиесата си друг жизнен материал („реализъм“). Между това, което иска Лесинг („идеализация“? — бел. м., В. И.), и това, което е ставало в живота, „лежи пропаст“. А какво иска Лесинг, не е ясно. Гриб се доближава до нашата теза с мнението, че немският филистер, когото Лесинг „така презирал“, жестоко си отмъстил, като му признал „сан“ на класик, подвързал трудовете му в сахтиян и ги вдигнал на почетно място в домашната си библиотека — за да не ги чете повече⁴⁶. Следващата оценка, на която ще се спрем, е тази на Н. Гуляев, който говори за „снемане на революционната тема“ у Лесинг. Немският драматург не е „абсолютен“ привърженик на бюргерското направление и се е отказал от големите героикополитически теми поради „недостатъчната класова зрелост на бюргерството, затворило се в себе си и страхуващо се да влезе в открит бой с режима“. Лесинг „открито“ (?) излиза против бюргерската безхарактерност и бездейност и т. н.⁴⁷ Не можем да приемем стремежа на Гуляев да ни представи Лесинг като приканващ към „открит бой“ с режима и към незабавно преодоляване на посочените слабости. Струва ни се, че от Лесинг се очаква едва ли не да възвести по цяла Германия: „Аристократите на фенера!“ Незаслужено тежка критика се сипе върху главите на немските бюргери; забравя се, че развитието от „верноподаник“ през „бюргер“ към „гражданин“ ще се намира и до Френската революция все още на стъпалото на старословните политически отношения.

През 1979 г. лесинговедите от ГДР наблегнаха повече на неадекватността на трагедията спрямо проблемите на днешния свят. От друга страна, те не правят задълбочени опити за опониране на различните тълкувания от представителите на съвременното буржоазно лесинговедение. Изключение прави Ф. Рийдел, който наскоро не се съгласи например с обяснението на Н. Алтенхофер, извеждащо недоверието на Емилия към самата себе си, нейния страх от съблазън, нейното желание да умре и т. н. от размишленията на Августин върху самоубийството на Лукреция в „De civitate Dei“ (I, 19).

Ето нагледен пример за опит, направен на Лесинговия симпозиум в Бад Хомбург (ФРГ, 1983 г.), да се придаде на трагедията религиозна окраска. Рийдел подчерта, че не се касае за религиозна критика „а ла Августин“ на желанието да се умре“, а за „социален протест срещу условията, при които естествените човешки слабости водят до трагични катастрофи“⁴⁸. А това е в духа на Лесинг; в рецензията си за съчинението на Гувара „De molestiis aulae et ruris laude“ Лесинг пише следното: за да се избегнат тези слабости, е нужно да се избяга от живота, а не от двора! Те са естествени слабости и влиянието на двора не ги прави „по-големи“, а „по-опасни“! По този начин Рийдел прави крачка напред в сравнение с официалната оценка на лесинговедението в ГДР и две — в сравнение с мнението на В. Рийк от 1967 г. За Рийк разрешаването на конфликта лежи извън трагедията, т. е. предоставено е на всевишния поради „ограничената бюргерска позиция на автора“ и неговия религиозен мироглед. Каква метаформоза: авторът на „Спартак“ изведнъж се превърна в ограничен и вярващ в бога бюргер, който вкарва „трансценденталния момент“ в развързката; в бюргер, чиято идеалистическа позиция обуславяла издигането на „бога като съдия“ и т. н. В Хале П. Вебер отхвърли подобни преиначавания: „тук не се касае за религиозна трансцендентност“⁴⁹ и с това ни спестява критиката на това необяснимо извращаване на Лесинг.

Но и през 1979 г., като автор на раздела за Лесинг в академичната литературна история, В. Рийк не споменава нито дума за „слабост“ на бюргерската класа; „Е. Галоти“

⁴⁶ В. Р. Гриб. Цит. съч., с. 151, 158.

⁴⁷ Н. А. Гуляев. Лесинг и классицизм. — В: Труды Томского гос. ун-ва. им. В. В. Куйбышева. Т. 103, серия ист.-филолог. Томск, 1948, с. 7, 9, 10, 21, 53, 57.

⁴⁸ Nation und Gelehrtenrepublik. Detroit — München, 1948, S. 24 Bem. 67.

⁴⁹ Halle. T. 1, S. 168.

е анализирана само като израз на „антидворцова опозиция“⁶⁰. Странно, след като още през 1953 г. бе написана студия от Р. Хайтнер с красноречивото заглавие „Емилия Галоти — едно обвинение срещу буржоазната пасивност“. В края на трагедията според същия В. Рийк имало елементи на „просветен абсолютизъм“; посочените слабости „парализират реализма“ на Лесинг и т. н. Вярно е обратното: тези слабости не са Лесингови, а на немската ранна буржоазия и тъкмо тяхното посочване доказва реализма на Лесинг.

На халензенската Лесингова конференция (1979 г.) прозвуча един миньорен лайт-мотив: лесинговедите от ГДР вдигат ръце от „плуга“ „Е. Галоти“. За да не бъдем голословни, привеждаме няколко мнения: 1. Герхард Пийнс, драматург на Държавния театър в Дрезден: според публикуваните театрални критики „засега нито един театър в ГДР не може да се справя повече с Лесинг“; 2. Лотар Ерлих, Ерфурт: „Защо днес срещаме трудности при поставянето на Лесинг в театъра?"; 3. Проф. д-р Хорст Хазе, Берлин: трудността се състои в това, че в момента и театроведи, и литературоведи „все още търсят как да улучат с Лесинг нерва на времето тук в ГДР, през 1979 година“⁶¹; 4. Проф. П. Вебер, Берлин: „Да се говори за Лесинговата „Емилия Галоти“ означава да се обърнем към една не така търсена пиеса“⁶²; 5. През театралния сезон 1969/1970—1971/1972 г. „Натан Мъдри“ е бил поставен в ГДР 72 пъти, а „Е. Галоти“ — само 4. През следващите два сезона трагедията не е била представена нито веднъж; 6. Ханс-Р. Йон, главен редактор на сп. „Театър на времето“: през сезона 1979 г. пет театъра са поставили „Натан“, 17 — „Мина“ и нито един — „Галоти“; 7. Съюзът на театралните дейци е провеждал коловкуими за „Натан“ и „Мина“, но „Галоти“ отдавна не е била тема на дискусия⁶³; 8. Х.-Р. Йон: това е една тема, която „би могла“ да ни заинтересува, „може би“. Че един принц упражнява насилие над едно бюргерско момиче, „това не ни интересува днес така много“. Йон търси интереса на младата публика: „трябва да си зададем въпроса, с какво ще улучим някакъв нерв, който да развълнува нашите млади хора и в този случай“⁶⁴; 9. След Лесинговата конференция в Хале ни бе представена комедията „Мина фон Бархелм“...

Може би ще бъде полезно, ако си спомним Брехтовото: „Да опитаме с обратното“⁶⁵, защото едностранчивото определение на трагедията само като „антииранична“, дадено от проф. Урзула Вертхайм и редица други автори, явно няма да ни изведе от вече двувековната „снимка“. Да припомним думите на Виргиний у Ливий: „С това последно средство, което още имам, дъще моя, спасявам твоята свобода!“ А Одоардо прекръшва една роза, за да не я „обезлисти“ бурята. Ние подкрепяме определението на Х.-Г. Вернер (Хале), който вижда в трагедията една антиабсолютистична пиеса, насочена в същото време и срещу бюргерския начин на мислене и поведение: една „антиабсолютистична и антибюргерска трагедия“. По отношение на първото „Галоти“ е такава, но в по-общ и по-дълбок смисъл, докато по отношение на второто определение тя е „нечуван афронт“ спрямо бюргерската ограниченост, свитост и слабост. Емилия не загива от насилие; такова никой според Вебер не употребява над нея — тя загива от опасността, към която я води нейната податливост към „съблазън“. В същия смисъл се изказа и швейцарският лесинговед В. М. Фюс: наред с антиабсолютистичната критика в траге-

⁶⁰ W. Rieck, Lessings „Emilia Calloti“ — Versuch einer Analyse — In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Potsdam, März, 1967, Jg. 11, H. 2, 121—128. Auch in: Geschichte der deutschen Literatur, Bd. VI, 1979, S. 370.

⁶¹ Halle, T. 2, S. 666.

⁶² Ibidem, T. 11, S. 155.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem, T. 2, S. 668.

⁶⁵ И Станиславски е подхождал по същия начин: след неуспешния опит на Московския (1930 г.) и на Ленинградския театър (1929—1930) да представят Молиерова „Тартюф“ — били са хиперболизирани или идеята тенденциозност, „до формата на агитспектакъл“, или натурализъм, или театралността, т.е. режисьорите са осъществявали едностранчиво виждането си, — идва знаменитото решение на Станиславски да се представи не комедията, а трагедията в дома на Оргон, заплашваща всички. Вж. Г. Н. Бояджиев. Молиер на советской сцене. М., 1971, с. 28

дния има и „критика на бюргерството, на бюргерското поведение“⁵⁶. За съжаление нещо повече от тези две-три изречения не беше казано.

Изоставяне на „Е. Галоти“ се чувства и от факта, че от 22 участници в международната конференция на Лесинговото общество (Бад Хомбург, ФРГ, юли 1983 г.) само споменатият по-горе Фолкер Рийдел се спря по-обстойно на „Е. Галоти“, като изтъкна между другото, че Лесинг отнема нещо от героичните добродетели дори и в античните сюжети („Клеонис“, „Филотас“), че преданието у Ливий за дъщеубийството е възприето от Лесинг не само като аналог, но и като „контраст“, доколкото немското бюргерство „още не е способно на собствена политическа активност“. Твърде провинциална забележка: Лесинг намалява „пламъка“! Идеологическата критика, продължава Рийдел, трябва да премине в крайна сметка в „констатиране на безсилието и страданието“; наред с критиката срещу дворцовия живот съществува и „проблематизирането на недворцовите среди: посочването на погрешните действия на семейство Галоти“. Именно „реалистичният поглед“ на Лесинг върху противоречията на времето (без да бъде омаловажена вината на двора) разкрива според Рийдел, че погрешната тактика на всички Галоти произтича от конкретните условия на феодалното общество⁵⁷.

На противоположно становище застана Гизела Ричи (Канзас), която под влияние на темата си за въздействието на френската драма върху творчеството на Лесинг възражда познатата теза за „възхищението“ от бързо взетото решение на Емилия да умре, възкресява старите мотиви за „чест“ и „воля“ и др. Влиянието на Расин и Корней било осезателно: с решителните си действия Емилия става душата на надигащата се съпротива срещу автономния принц и така напомняла на една друга Емилия, от „Цина“ на П. Корней (1640 г.), която била движещата сила на бунта срещу Август. Лесинговата Емилия напомняла и на героините на Расин по размирието въздействие, което тя оказва на зрителите, макар и да не допринася за пряка промяна на обществото, Емилия все пак променя неговата структура⁵⁸. Тук Г. Ричи по същество подкрепя все още преобладаващото мнение за антиабсолютистичната насоченост на пиесата; „расинизирането“ и „корнеизирането“ на Емилия е необосновано. Да подчертаем и неисторичността на това твърдение, тъй като френските класици, както и Ливий, и Аристотел и т. н. по това време са вече отминал етап за Лесинг! Той е замислил нова, принципно различна тактика на борба — срещу теологията, и едва ли „чува“ вопъла на нещастния Одоардо („Боже, какво направих!“), защото този стон е предназначен за други уши: катарзисното очистяване е насочено към интелекта на бюргера!

Да обърнем внимание на Лесинговата закана — Драматургията още е под печат, — че всичко, каквото напише още, ще бъде в дух, обратен на Тукидидовите думи: той ще предостави писането за „вечността“ на мечтателите, а за себе си решава да пише „от време на време по едно боюн о съчинение за момента, за да вбеса седем девети от моите мили пишешци сънародници — ето това е всичко, което си постаям като задача“⁵⁹. Не е споменат никакъв Корней или Расин. И защо да възпитава в героични добродетели онези любители на оперети, балети, въжеиграчи и жоигльори? „Хората, пише Лесинг в цитираната по-горе рецензия на Гувара, си остават хора и в дворците, и в градовете, и в селата; те са създания, при които доброто и злото държат весните в равновесие; за да се избяга от слабостите и порока, ще е нужно да се напусне не двореца, а живота. Тези слабости и този порок, царящи в двора, именно поради общото влияние, което те оказват върху другите съсловия, са само по-опасни, но не и големи.“⁶⁰

Човекът може да бъде много добър, пише Лесинг в Драматургията⁶¹, и въпреки това да притежава повече от една слабост, да допусне повече от една грешка; неща-

⁵⁶ Halle, T. I. Werner: S. 264, W. M. Fues: S. 265, „unerhörter Realismus“ und „Modernität“ Lessings

⁵⁷ Nation und Gelehrtenrepublik, S. 20.

⁵⁸ Ibidem, 132—133.

⁵⁹ Rilla, Bd. IX, S. 290.

⁶⁰ W. Barner, G. Grimm, H. Kiesel, M. Kramer. Lessing. Ein Arbeitsbuch für den literaturgeschichtlichen Unterricht. II. Aufl., München 1976, S. 182.

⁶¹ Rilla, Bd. VI, S. 418.

стието, което го сполетява заради тези слабости и грешки, ни изпълва със състрадание и горчивина, но това нещастие не е грозно, „защото е естествената последица от тази грешка“. Ето как П. Вебер тълкува тези думи: именно емоционално-рационалното откряване на моралната способност у зрителя да отбягва собствените, подобни на ония у героите на сцената, грешки, е целта на трагедията и тази цел обуславя цялата ѝ същност⁶². Но това противоречи на Лесинговото мнение (само смъртта може да ни освободи от естествените слабости).

Да припомним някои сцени от трагедията. След убийството на Апиани принцът отвежда Емилия в покоите си с думите: „А сега елате, госпожице, — елате там, където ви очакват радостите, които ще ви допаднат повече (отвежда я, не без съпротива).“ Все пак я отвежда! И прекарва с нея, измерено в „театрално време“, цели три явления (6, 7, 8). Излязла от покоите на принца, Емилия изведнъж се активизира: „Аз сама в неговите ръце? — Никога, татко. . . Иначе вие не сте мой баща.“ Едва сега принцът е наречен „порочен“, едва сега тя говори за „съблазън“, „чувства“ и „топла кръв“; разбудени са смущаващите спомени от бала в „дома на радостта“, където Емилия прекарва само час, а в душата ѝ се надига такава размирица, че и най-строгите молитви не могат да я усмирят седмици наред. Лесинг достатъчно ясно ни е подсказал предисторията на опасното съблазняване: по време на бала в дома на канцлера Грималди, където започва трагедията, принцът е бил „така благосклонен“ към Емилия, разговаря с нея „така дълго“, изглежда „така очарован от нейната веселост и остроумие“, говори с „толкова похвали“ за нейната красота (II, 4), че не може да не си помислим: значи Емилия може да говори също така дълго с един принц, да се радва на неговата благосклонност и комплиментите за красотата си („Емилия е първата гвасталска красавица), да бъде също толкова дълго време весела и остроумна! И сега, когато Емилия разбира, защо е убит нейният годеник и защо тя трябва да остане в ръцете на принца, тя произнася думата „позор“ и се вижда като „една, каквато баща ми иска да стана“ (ако остане жива). Ако следваме анализа на Вебер, се получава парадокс: гледайки Емилия, зрителят ще трябва да отбягва подобни „грешки и слабости“. Но как, когато те са естествени? Нали, за да избягаме от тях, по думите на Лесинг ще се наложи да избягаме не от двора, а от живота! Следователно (по Вебер) трябва да избягаме слабостите, от които не може да се освободим освен чрез смъртта (по Лесинг). Всъщност парадокс няма: Вебер просто перифразира по своemu думите на Лесинг от Драматургията, където се казва само, че ние съжаляваме страдащия герой и че неговото нещастие не е грозно. Нима е казано нещо друго? Критиците често пропускат репликата на Одоардо, отправена сърдито към жена му Клавдия: „Не разбуждай отново моето старо подозрение: — че онова, което те накара да останеш с нея (с Емилия—В. И.) тук в града — далече от един мъж и баща, който тъй от сърце ви обича — е било повече близо с т а н а двореца, отколкото необходимостта да дадеш прилично възпитание на дъщеря си.“ Ето тук герой и автор са на едно мнение: опасността от близостта на двореца!⁶³

Характерно за Лесинг е нежеланието му да активизира поведението на принца; когато Шрьодер му предлага след думите на Емилия („Имало някога един баща. . .“) да „вкара“ принца на сцената, за да се опита да повлече със себе си момичето и така да улесни и Лесинг, и Одоардо в решението за убийството — Лесинг възмутено отхвърля предложението на големия артист с думите: „Аз не понасям театралните ефекти!“⁶⁴ Лесинг не одобрява такава мотивация, тъй като за него е важно не изобличаването на насилието на принца, а изобличаването на опасното влияние на монарха изобщо върху бюргерската девойка изобщо. Но да се върнем на критиката към немския бюргер: че „Е. Галоти“ е замислена и с такава насоченост свидетелствува реакцията на Лесинг

⁶² Rilla. T. I, S. 162.

⁶³ Още преди раждането на Лесинг в списанието на Готшел „Разумните укротителки“ (1725—1726) е критикуван остро „крайно съмнителният полов морал“ като една от най-разпространените слабости „както на благородните дами, така и на бюргерките“. Вж. Erläuterungen zur deutschen Literatur. Aufklärung. 1963, S. 185.

⁶⁴ Г. Фридендер. Лесинг. Л. — М., 1958, 108—109.

спрямо самоубийството на Гьотевия Вертер⁶⁵. Един римски или гръцки младеж не би се самоубил, твърди Лесинг, заради несполелена любов; само християнското възпитание прикривало естествената физиологическа потребност, като превръщало нейното незадоволяване в „духовно съвършенство“ (да припомним желанието на Емилия да последва примера на онези жени, които се хвърлят в пропастта, за да спасят честта си и да станат „светици“). Колкото „по-циничен“ би бил краят на „Вертер“, приканва Лесинг, толкова „по-добре“! Гьоте е съветван да намери начин за предотвратяване на подражанията, които биха се случили в бъдеще. И наистина вълната от самоубийства а ла Вертер залива Германия и доказва правотата на Лесинговото опасение. Типичният Лесинг: когато от Франция до Япония Вертер се превръща в символ за нещастно влюбен младеж — да умреш от несполелена любов е едва ли не нормално и типично, — Лесинг не хвали гениалната творба, не изтъква качествата на Гьотевия стил например, а е недоволен от самоубийството: такива „големи“, а всъщност малки („kleingröße“), такива „достойни за уважение“, а всъщност презрени (verächtlich schätzbare), „оригинали“ създавало само религиозното възпитание. Ако Йерусалем (прототипът на Вертер и близък Лесингов приятел) е бил наистина в ситуацията, описана от Гьоте, то „аз би трябвало да го презирам“, пише Лесинг в писмото си до Ешенбург от 26. X. 1774, в което са отправени и „съветите“ към Гьоте. Достатъчно е, че тук Лесинг вече два пъти споменава думата „презрение“ спрямо такова самоубийство. Ако П. Рила нарича разтворената на Вертеровата маса „Емилия Галоти“, „покрътителен реалистичен рефлекс“ на Гьоте⁶⁶, ние се съмняваме, че Лесинг е бил особено поласкан от този реверанс на Зевс Олимпийец, тъй като отношението към подобни самоубийства е отрицателно по принцип и датира например още от първия свитък на Драматургията! Тук Лесинг като че ли програмно подчертава същото „презрение“ към християнските мъченици и сочи две грешки на авторите на трагедии: първата, когато всички християни в трагедията смятат, че смъртта и мъченичеството са така лесни, както „да изпиеш чаша вода“: „Ние толкова често чуваме тия набожни самохвалства от толкова различни уста, че те губят своето въздействие.“ Втората грешка: „Сега живеем във време, когато гласът на здравия разум ехти тъй силно, че не може оня, който е в изтъпление, самоволно, без каквато и била нужда, пренебрегвайки всичките си г р а ж д а н с к и задължения, да се хвърля на смърт, да си присписва титлата мъченик.“ Ние „презираме“, казва Лесинг, жлъливите мъченици, но и истинските могат най-много да изтръгнат от очите по някоя съжалителна сълза; но това не са приятните сълзи, които иска да изтръгне една трагедия. Ако набожният герой дръзко дири смъртта и подигравателно я презира, това ще ни „отврати“ от него. Добрият писател „винаги има пред очи най-просветените и най-добрите люде на своето време и страна“ — всичко това е написано на 1. V. 1767 г.

Да повторим: здравият разум няма право да пренебрегва гражданските си задължения, за да си присвоява титлата мъченик! Нека сега, като помним тези думи, да разгледаме анализите на няколко американски лесинговеди.

С книгата си „Спасяване на човечността“ (1981 г.) Алберт Рее прави несполучлив опит за радикална преориентация спрямо Лесинг чрез позоваване на З. Фройд и К. Юнг; в персонажа на Лесинговите драми се търсят прояви на „подсъзнателното“; принцът например е определен като сластолюбец, който възплачва либидния принцип на „то“, Одоардо е проява на спялата „свръх-Аз-идентификация“ и на нейната обратна страна (т. нар. механизъм на потискане и изтласкване), трагичният край на Емилия се обяснява чрез неумението на родителите да предпазят дъщеря си: майката — от опасността, дебещи от дълбините на „подсъзнателното“, бащата — от опасностите на външния свят⁶⁷.

Една от основните идеи в книгата на Клаудиа Алберт „Меланхоличният бюргер“ (1983 г.) е значението на семейството, патриархалното обвързване към „патер фа-

⁶⁵ Rilla, Bd. IX, Brief v. 26. X. 1774 an J. Eschenburg, 614—615.

⁶⁶ Rilla, Bd. X, S. 293.

⁶⁷ Lessing Yearbook, XVI, 1984, 282—283.

милиас“. К. Алберт енергично се обявява срещу политическото тълкуване на „Е. Галоти“: както Емилия живее един живот „от втора ръка“, т. е. по предварително дадени, враждебни на сетивността, образци на поведение, така и умира със смърт от втора ръка. За да е убедителна, тази смърт е представена сред класически декори (хвърлящи се във вълните мъченички, роза в косите, лишен от политическа „потенция“ мотив на Виргиния и т. н.). Убийният вече дъщеря си Одоардо се държи като верноподаник, подчинявайки се на принца като на съдия. Принцът бил описан не като деспот злодей, а като незрял мил мечтател, а добрият Апиани изглеждал доста банално с неговата почтеност. Рецензентът на книгата, В. Михаел, добавя, че семейните връзки не могат да бъдат следвани като тема и тълкуване във всичките им подробности, но анализът и виждането на К. Алберт „предлага все пак интересен нов стимул“⁶⁸.

Без съмнение развитието на този интересен феномен, какъвто е бюргерското семейство, не бива да се игнорира в един анализ на „Е. Галоти“. Не бива поне заради онзи известен факт, изтъкнат още от В. Йолке, Лесинговия биограф, и цитиран след него от Трайчке, Меринг и т. н.: по времето на Лесинг един саксонски баща не само не убива дъщеря си, защото е станала метреса на един принц, но вдига официална сватба по този „тържествен“ случай! Прав е бил Кр. Шмид — никоя не би си промисляла сърцето като Емилия. . . Прав е и Одоардо, когато допуска, че и с Емилия се разиграва „ежедневният фарс“ — нали това е било типичното? Прав е и Лесинг, когато пише в *Драматургията*, че в сравнение с французите, които са „граждани и патриоти“ и тачат великите дела на пралелите си, немците са „истински варвари“.

В книгата си „На тема Лесинг. Доклади и есета“ (1983 г.) Валтер Йенс „елегантно“ идентифицира друг стар проблем на лесинговедението (възможната симпатия на Емилия към принца) като характеристика на „отворените“ пиеси — явно под влиянието на Брехтовата театрална техника — и като резултат на едно Лесингово своеобразие; „Реторичната лайт-фигура на Лесинг е въпросът“⁶⁹.

Според нас тук е налице поредната реминисценция от Гьоте, който също се е замислил за подобна „симпатия“. Лесинг никъде не споменава, казва Гьоте на секретаря си Ример, че Емилия обича принца, но е „субинтелигирал“ тази любов. Ако тя го обича, размишлява Гьоте, тогава знаем, защо бащата я убива; но ако го обича, тя ще предпочете да умре, отколкото да попадне в „дома на радостта“. Тази любов е загатната, първо по начина, по който слуша признанията на принца, как се втурва смутена в стаята, и второ — тази любов дори е призната, но непочватно, чрез страха от онзи дом, но тогава Емилия „или е гъска, за да се страхува от това, или една малка курва“. Това са думите на Гьоте⁷⁰.

* * *

Българският читател разполага вече с „Избрани творби“ на Лесинг (библиотека „Световна класика“, съставител Е. Стайчева, предговор — Л. Огнянов). Имахме възможността да похвалим това чувствително обръщение към Лесинг⁷¹, но тук ще засетнем един друг въпрос. В предговора четем: „Истинският герой на новата драма трябва да бъде откривателят на нови знания, мъжествените граждани, който съзнава своите обществени задължения, борецът за човешки правдини, готов да даде и живота си в името на свободата и хуманизма. Затова Лесинг разработва образи като Филот, Одоардо Галоти и Натан.“ „Затова“? Как да се разбира — в смисъл, че и Одоардо е такъв достоен за подражание образец или че Одоардо не е такъв гражданин, който дава живота си в името на свободата и хуманизма? Няма съмнение, че авторът на предговора вижда само първия въпрос и отговаря само на него; и така, Одоардо е борец за свобода и хуманизъм? Мъжествен гражданин, съзнаващ обществените си задължения,

⁶⁸ Ibidem, S. 278.

⁶⁹ Ibidem, S. 280.

⁷⁰ H. Steinmetz, S. 230: „denn entweder sei sie eine Gans, sich davor zu fürchten oder ein Luderchen“.

⁷¹ Отново Лесинг! — В: Панорама, 1986, кн. 1, 230—231.

готов да даде „и живота си“ за свободата — да не е допусната размяна на имената, вместо Виргиний да е написано „Одоардо“? Или това е българският принос в разбирането на образа на Одоардо? Не сме съгласни и с трактовката на „Филотас“, чиято курioзна рецепция е била вече обект на изясняване, но това е друга тема. Излиза, че К. Гутке е прав, като извежда крайните противоречия в тълкуването на Лесинг от възможността да се получат силно разминаващи се мнения чрез съответно акцентуиране на едни и същи моменти, както и от възможността да се докаже — с еднакво силни аргументи — правотата на тъкмо обратното⁷²? Но да забележим: „с еднакво силни аргументи“!

И накрая да чуем Лесинг, „много разгорещил се“ в известните разговори с Якоби, когато изведнъж казва: „Буржоазното общество трябва да бъде премахнато съвсем; и колкото безумно да звучи това, толкова е близо — въпреки всичко — до истината. Хората ще бъдат едва тогава добре управлявани, когато няма да се нуждаят повече от правителство. С това не може да се фразьорствува.“ В книгата си „Хамбургска елегия“ писателката Инге фон Вангенхайм пише по повод тези Лесингови думи: „Казано направо, това е ясновидски, предсъзнателен, несъмнено антиципиран и доста чист комунизъм. Това надхвърля Гьотевото „свободен народ на свободна земя“. Това, точно взето и претеглено, е даже не Гьоте, това е вече Енгелс“⁷³. Лесинг е този, който нарече Германия „най-робската страна в Европа“: и така, пред нас се изправя един Лесинг *sub specie spiritus ferocis*⁷⁴, проклинащ театъра, публиката, верноподаниците, нацията, страната — и буржоазното общество.

⁷² Lessing in heutiger Sicht. Ohio, S. 59, Anm. 7.

⁷³ Inge v. Wangenheim. Hamburgische Elegie. Halle. 1977, S. 111.

⁷⁴ „мъжествен“, „от гледна точка на мъжествеността“.

СТЕРЕОТИП ИЛИ ХАРАКТЕР

(Младият човек в съвременната съветска проза)

АЛЕКСАНДЪР МИХАЙЛОВ (СССР)

Съветската литература създава най-новата „история на младия човек“ (М. Горки), изследва неговия духовен свят, връзките му с живота на обществото и народа в исторически сложен период. В днешния свят все повече се изостря идеологическата и духовната противоположност на двете системи, на двете култури: социалистическата и буржоазната. Капитализмът разклаща елементарните нравствени норми и разлага морала, а това оставя неизбежен отпечатък и върху останалите форми на духовния живот в буржоазното общество. Така например още на границата на 60-те — 70-те години в западната култура се открии младежко течение, назовано контракултура, чиито представители се опитваха да обосновават закономерността на идейно-философското скъсване, нравствената пропаст между различните поколения, живеещи в едно общество.

В романа „Чувате ли ги?“ френската писателка Натали Сарот отразява художествено този феномен на буржоазната култура — контракултурата, в образите на бащи и деца, които от взаимно неразбиране са стигнали до взаимна омраза. Показан е стремежът на „децата“ да се отърват по всякакъв начин от „вледеняващия хлад на безлениците“, с които са „оковани“ от по-старото поколение. Но този шумен бунт на „децата“ против духовния конформизъм на „бащите“ е единствено „смях в пустотата“ и, както показва времето, отрицанието им е „детска болест“, която не предизвиква големи неприятности на „бащите“ в едно общество, култивиращо моралната всепозволеност. Краят на романа „Чувате ли ги?“ е изпълнен с усещането за безизходност, за безпътница, която неизбежно очаква младите герои бунтари: „... Техните гласове се сливат в смътен шум, който се отдалечава и затихва. ... хлопва се врата. ... а сетне — тишина.“

Тишината означава нравствена и духовна опустошеност и в края на краищата връщане в своя кръг, в лоното на отхвърлените по-рано ценности. Такъв е закономерният финал не само на контракултурата, но и на другите течения на Запад, които провъзгласяват отвреме навреме „хегемония на младежта“.

Проявите на човека и в живота, и в литературата в крайна сметка винаги са свързани с проблема за приемствеността между поколенията. В социалистическото общество литературата отразява и насочва младото поколение в търсенето на свой път сред новите исторически обстоятелства.

Една от особеностите на литературния процес през последните години е, че той не измъкна на авансцената на литературата един-единствен, доминиращ тип млад герой. Изминалите години предложиха истинско многообразие от характери.

Както и преди, продължението на традициите, неразривната връзка между поколенията в литературата и в живота се изграждат върху дълбоката приемственост на революционните и народните идеали, представляващи духовната основа на нашето общество. Но същевременно в днешната литература значително се усложни и придоби

ново качество самото взаимоотношение на героя с етическите и естетическите идеали. Младите герои на съвременните прозаисти, на такива като Г. Семьонов, М. Рошчин, В. Маканин, А. Ким, В. Василевски и др., без съмнение носят в себе си белезите на своето време, изразяват възгледи за живота, формирани от днешната действителност, от нейните особености, постижения и противоречия. Тия герои най-често са показани от авторите без претенции за абсолютна цялостност и завършеност на образа на съвременника, писателите се интересуват преди всичко от самия процес на движение на характера към духовния и нравствения идеал.

По принцип днес личността на героя се самоопределя и утвърждава във външно спокойна обстановка, сред улегналото течение на живота, в което чертите на героя сякаш се изглаждат от обикновената всекидневна действителност, скриваща понякога драматизма и проявите на героичното начало в характера. По този повод критикът Ф. Кузнецов основателно пише, че „всяка епоха изисква свой героизъм, при това героичните начала в живота никога не се проявяват еднозначно, а в различни, понякога твърде сложни видоизменения“. Напълно очевидно е, че литературата от 70-те — началото на 80-те години изостави готовите формули за изобразяване на положителния характер. Художественото изследване на образа се насочва все повече към психологическо, а не към събитийно показване на личността, и конфликтът, разкриващ характера на героя, най-често е обърнат към дълбочините на човека, стимулира не външна, а вътрешна борба, борбата на героя със самия себе си, енергията на неговата душа.

* * *

Спокоен, улегнал живот, житейско благополучие, бит. . . Тия понятия, влизащи неизменно в общата картина на живота на нашия съвременник, често пъти биват противопоставяни на духовната сфера; битът се оказва несъвместим с битието на човека и за да може някой персонаж да докаже своето право да се нарича герой, той трябва задължително да се измъкне от бита и да отиде в битието. Да литне над сивите делници, над служебните интриги, над семейните разправии и пр. Единствено тогава той ще може да заслужи доверието на читателите и аплодисментите на критиката. Но да си представим например героите на Ю. Трифонов без тяхното реално, битово окръжение или героите на Г. Семьонов, които се оказват изведнъж не в своите московски квартали, а . . . впрочем, не си струва да продължаваме. И така е ясно, че взаимоотношенията на хората в обикновените житейски ситуации, в любовта, в семейния кръг са първоосновата и на други отношения, проявяващи се в по-различни области на тяхната дейност.

Произведенията на Г. Семьонов винаги са изпълнени с точни до най-малките подробности описания на градския бит, пейзажа, „фактурата“: интериора на стари и нови домове, улици, градинки, пресечки. . . Тук се развива действието на неговите разкази и повести, тук живеят неговите герои и тук той търси отговор на въпросите, възбрани с духовния живот на съвременния човек. Показвайки в делнични битови ситуации най-различни герои, Г. Семьонов се стреми да проникне в дълбочината на човешкия характер, там, където непрестанно се борят доброто и злото, истината и лъжата, нравственото и безнравственото.

Още в повестта „Към зимата, като прескоча есента“, която е посветена на военното детство, писателят показва цялата сложност в нравственото оформяне на характера на юношата Кеша Казарин, чиято първа, по детски беззащитна любов, трябва да издържи на безчувствието и жестокостта. Но и у по-възрастните герои на Г. Семьонов вече липсва присъщата на юношеското съзнание еднозначност при възприемането на светлите и тъмните страни на живота; те са потънали в „хаоса на личния живот“, от който с всички сили се мъчат да се изтръгнат. Героите и героините в повестите и разказите на писателя се разкриват най-често в ситуация, в която са възможни неочаквани, понякога противоположни движения на душата, действия и постъпки.

„Стана тъй, че от гледна точка на близкото си минало тя вършеше зло, жи-
веейки по някакви и на самата нея неясни нравствени закони, които хората никога не
бяха признавали за закони. Но в същото време тя вършеше добро, защото беше от-
хвърлила условностите и се беше отдала на своите искрени чувства, без да пита: каква
е причината, защо и за кого? Тя виждаше добро в искреността на своите чувства,
които не бяха спънати от никакви житейски съображения и, както й се струваше тогава,
от еснафската, досадна и пошла логика.“ Ето какво си мисли младата Дина Простякова
от повестта „Улични фенери“. Но какво я кара да отхвърли толкова решително всички
условности и обичайната житейска логика? Любовта. Дина обича младия и нехаен
архитект Петя Взоров, при това, както пише авторът, обича го „с някаква дива от-
мъстителност“ и иска „да бъде жертва на тази мрачна любов, жертва на своята
дива страст“.

Любовта е голямо и често пъти жестоко изпитание за човека. Дина Простякова е
„нещо между жена и любовница“ на Взоров, престъпва някаква морална черта и се
измъчва, търсейки самооправдание. В определен момент тя дори изпитва увереност,
че са неизбежни „новият живот“ и „новите представи за това, кое е добро и кое — зло“.
И окръжаващата действителност, и съвременният начин на живот като че поддържат
тази нейна увереност. Бурно изменящият се живот на големия град, бързото му обно-
вяване, нейната жажда за нещо ново. . .

В „семейния“ роман на американския писател Джон Ъпдайк „Ожени се за мен“
един от героите произнася сакраментална фраза: с една реч, нашата беда е, че живеем
в залаза на стария морал, който още е способен да ни мъчи, но вече не е способен да ни
поддържа. Героят на романа е объркан окончателно в отношенията си с две жени —
съпругата и любовницата — и ето че изрича тази фраза, която много се понарави на
критиката и често е цитирана. В нея е същността на цялото произведение. Авторът
се опитва да проследи взаимната връзка между нравствено-битовите и социалните проб-
леми, да покаже страха на своите герои от колебливостта, изменчивостта на морала в
тяхното общество, от потискането на духовното начало у човека.

В романа на Ъпдайк присъствува патосът на предупреждението, характерен днес
за всички прогресивни западни художници. А как е в повестта на Семьонов? Може би
там има скрит, все още неосъзнат докрай от героите бунт против „стария морал“?
Петя Взоров утвърждава разпалено своето „крело“ в спора си със стария Простяков,
бащата на Дина: „Ние с вас живеем в различни епохи. Вие се бунтувате против нашите
прави, ние — против новите и, простете, против вашите също. . . По-трудно ни е. От-
пред топли, отзад хале. . . И почваме да беснеем в тая наша безкрайна безсъница. . .
За работата говорите! Че какво е работата! Там има въпроси, но има и отговори.
Побльскай си главата, и ще намериш отговора, а когато двамата се целуват — щуротия,
разбира се. . . Но как да се оправим? Къде е отговорът? А въпросите без отговор са
бомби. Мислите си, че се караме поради някакъв каприз или от глупашка при-
щявка. А пък ние хармония в душите си дирим. Нелепо и бездарно, но нима сме виновни!“

Това не може да се подмине: та нали става дума за хармонията на душата! А въпро-
сът „Нима сме виновни?“ — е тъкмо въпрос за отговорността на поколенията, за тях-
ната приемственост. От една страна, правото на младите да търсят духовна хармония,
от друга — верността към моралните ценности на „бащите“. Или — или. Как се раз-
вързва такъв възел? И тук самият автор идва на помощ и на героите, и на читателите.
В цялото повествование той показва, че „новите представи за това, кое е добро и кое —
зло“ са несъстоятелни. Не, той не лишава младите герои от правото да търсят хармо-
ния в своите души, но тежко преживяната самота в края на повестта ги кара да приз-
наят нравственото си поражение.

Следователно в повестта на Г. Семьонов също се усеща предупреждаващият патос,
насочен срещу опасността да се загубят стабилните, проверени от живота на старото
поколение нравствени норми. Писателят разголва, придава художествена релефност,
драматизира онова, което в делничния, всекидневен бит на човека не се възприема като
духовна и нравствена ценност или, обратното — като аномалия. И тогава, да кажем,

тихата любов на някой си Коля Бугарков към Верочка Воркуева (романа „Свободна принуда“) се превръща в твърде показателна житейска история.

Защо Верочка отблъсква любещия я Бугарков, този чувствителен, искрен, верен и честен човек? Защото всички негови достойнства изведнъж ѝ стават неприятни, причиняват ѝ мъка като тясна дреха, която тя е надрасла. Съвсем друг си представя тя „съвременния мъж“ — като човек, който умее да печели пари, да урежда живота си и т. н. Много повече отговаря на Верочкините представи за „мъжага“ някой си Тюхтин: той не притежава наивната бугарковска искреност, чувството за дълг у него „стои по-високо от всякаква там любов“, и парите му падат като на ловец дивеча: „колкото по-дебела е пачката пари, толкова повече са убитите глигани“.

Тюхтин и Бугарков са два характера, два типа на съвременния млад герой. Първият е убеден прагматик, трезв реалист, вторият — мечтател, търсач на истината, идеалист и фантазьор. Всичко изглежда просто и разположението на силите — ясно. Тюхтин е антипод на Бугарков. След срещата им в съзнанието на Тюхтин „през цялото време нещо сякаш танцуваше като пияно, нарушавайки обичайния ред“, а самият Бугарков „се загнездва“ в него „с праведната си до отращение натура“, каквато не би трябвало да съществува в днешния практичен век. Но на Г. Семьонов съвсем не е присъщо да разделя героите съперници из различни ъгли като на боксов ринг — единия да обяви за победител, а другия — за победен. Най-често той е склонен да разпреди по равно достойнствата и недостатъците им, лошите и прекрасните качества на характера. Ето защо в Тюхтин изведнъж се разкрива нещо „чувствително“, бугарковско, а в Бугарков — нещо тюхтинско. Последният например изживява мъчително своята несподелена любов към Верочка, но никой от близките му не се досеща за ония „жални викове и стонове“, които ехтят в душата му. Това безспорно е способност на неговия „антипод“, както сам признава Тюхтин, той няма по-голям враг от свидетеля на своето нещастие. Но въпросът е, че поведението на героите в романа се определя не само от личните им качества, а и от целия начин на живот на съвременния градски жител. Авторът подчертава: „Като всеки обитател на големия град, Коля Бугарков бе закърмен още с майчиното си мляко с това спасително умение да владееш собствените си емоции.“

Ускореният и в същото време еднообразно повтарящ се ритъм в живота на съвременния гражданин — работата, дома, работата. . . — може да доведе до стандартизация и стереотип на поведението, до автоматизация на човешките отношения. Унификацията на бита води към унификация на личността, предупреждава Г. Семьонов. Инфантилността на Бугарков и прагматизмът на Тюхтин са нравствена дан на един и същ начин на съществуване. Те се оказват в „ъгълче на недорасли чувства“. Има такова определение у писателя. Г. Семьонов застава против стандартизацията на човека, против всичко, което пречи на свободното, естествено, непринудено проявление на неговите най-добри качества и стремежи, на широтата на неговата душа. И той съчувствува на своите млади герои, които понякога изпитват желание да се измъкнат от затворения кръг на задълженията, да престъпят забранената черта. Но по правило този техен порив угасва, преди още да е пламнал. Оттук — раздвоеното, свързано с борбата в техните души между идеалните стремежи и общоприетите норми за поведение. Както е известно, този конфликт не е нов в литературата, да си спомним само младите герои на Л. Толстой. В героите на Г. Семьонов той намира свое художествено възплъщение. Самото наименование на романа „Свободна принуда“ се възприема символично. Това е особен начин за обучаване на ловните кучета. Същността му е, че на младото куче дават да се натича на воля, после усмиряват страстта му и го учат на ловджийските премъдрости. И поведението на младите герои в романа показва нещо от „свободната принуда“. Коля Бугарков например „някога подгонил птичка, набили го жестоко и сега като никога умееше да усмирява своите страсти“. Същото е и с Тюхтин: той постоянно се бои да не наруши своите „права“, бои се, както казва сам, да не вдигне камък, за да не го изпусне на крака си.

Страховете на Бугарков и Тюхтин от собствените им естествени желания, от поривите на душата са близки на много герои в повестите и разказите на Г. Семьонов.

Ето например какво се случва с Ирочка Гринкова в разказа „Луда глава“ и с Ледик Ландишев, герой на разказа „Непромокаемият“. Безразсъдната, немирна Ирочка, с израз на „временно затаено съблазнително безумство“ в очите, изглежда. . . не изглежда, всъщност само за това се е родила тя — да се насмее до насита, да пийва винце, да потанцува, да позавърти мъжките глави. А мъдрият и внимателен Ледик Ландишев „никога и нищо не върши без ум и разум“. Какво общо имат двамата?

На Ирочка Гринкова, „лудата глава“, не ѝ се стои на едно място, тя бяга от къщи, зарязва мъжа си, лети към Кавказ, та поне само за „две седмички“ да си загуби ума, да плуе на всичко и да се освободи, да почувствува вкуса на безгрижния живот. . .

Носи се Ирочка по планинските кавказки пътища и душата ѝ е пълна с възторг. Ето го мигът на щастието. Но, уви, единствен миг, а всичко останало са отново разбити илюзии. Свършва глупавият курортен роман с човека по прякор Златния, остава мъката в сърцето на Ирочка и едно усещане, сякаш са я изхвърлили по пътя към рая. Впрочем през безпомощните съзри Ирочка крещи и такива думи: „Аз си имам свой живот, разбирате ли. . . Така искам. . . И така живея. . . А вие, все едно, нищо не разбирате от моя живот и няма да разберете. Е, какво можете да ми кажете? Господи! Какво?! Дошли сте да ме съжалявате, така ли? . . А не разбирате, че аз трябва да ви съжаля. Да, аз! Не вие мене, а аз вас. . .“

А кой всъщност се нуждае да го съжалят и да му съчувствуват повече от самата Ирочка? Жалки и нищожни се оказват всички, които живеят механично, „по правилата“, във веднъж завинаги установен скучен ритъм, жалки са ония, които обитават „ъгълчето на недораслите чувства“.

Такъв е Ледик Ландишев, дресиран, с „недоразвити“ чувства, „непромокаемо корабче“, което пълзи по житейското море според всички правила на осигуреното и безопасно плъзгане. Ледик сам е очертал кръга, който го спасява от риск и съблазън. За разлика от Ирочка Гринкова той е внимателен и умерен в чувствата и постъпките си. Но въпреки това неговата фигура, лицето му, приличащо на мъртва гипсова маска, възникват натрапчиво в най-страшните сънища-спомени на героя повествовател. Оказва се, че Ледик Ландишев няма власт над своя живот, над неумолимата съдба: „Чуждо дете, разхайтена жена. . .“ Всеки получава онова, което му е приготвено от живота — и Ирочка Гринкова, и Ледик Ландишев.

Но нима на човека не е дадено да се измъкне от затворения кръг на своята съдба? Да се докосне до друг, по-добър живот? Наистина Г. Семьонов ни среща и с Красков, герой от разказа „Фригийски метличини“, който дълго търси истината в „образа на някаква яростна свобода на душата и тялото“ и накрая я намира. Макар и мимолетно, но опитва, вкусява, поема глътка от тази истина-щастие. И писателят тъгува, че толкова призрачно малко е намереното щастие, толкова рядко и неуловимо е то, а човешкият живот е толкова кратък. . .

Разказите на Г. Семьонов са преди всичко разкази-съдби. Най-често в тях животът на героя се разкрива изцяло, от юношеството до зрелостта. Да вземем „Птичи пазар“, в който се разказва за „безкрайно красива“ девойка с романтичното име Палмира, мечтала някога да се омъжи за морски офицер, но търгуваща сега на Птичия пазар заедно със своя навъсен мъж. Тук, в краткия разказ, се вижда цяла съдба, вижда се пълният житейски кръг: от стария, скъп московски двор, оцветен с краските на сладкия спомен, от първите чисти целувки на пейката и гриновските мечти за храбрия моряк, до равнодушния поглед на купувача под лисичата шапка и далеч неромантичния мъж, който алчно измъква от ръцете му копейките и рублите.

Или историята на Вася Мухарьов, „непрокопсаника“, човек никому ненужен, но страдащ от своята ненужност, готов винаги да послужи на хората, да изтича там за бутилка или при случай да разкаже нещо „от живота“, за да развесели компанията. Всички го гонят като муха, (Г. Семьонов често дава на своите герои „говореши“ фамилии!), а той си знае своето: „Ох, хора, хора, мъчно ми е за вас, ей богу.“ Но Вася Мухарьов все пак тъгува за себе си, за своя несполучлив живот.

Мисълта за нелепо и бездарно изживения живот рано или късно настига някои от героите на Семьонов, и ако в такива горестни минути Вася Мухарьов чисто и просто се напива и вини за своите нещастия който види и каквото види, само не и себе си, то Игор Сергеевич от разказа „Сутрешни слъзи“, човек на вид интелигентен и умен, истерично прещи: „Аз съм най-страшният хищник, защото ям собственото си време, което природата ми е отпуснала. Лапам, дъвча, млякам! Раздирам душата си на някакви късчета от случайни мислички, които минават безследно и за които самият аз нищо свястно не си спомням, не мога и да кажа за какво са.“ Тези думи съдържат предчувствие за разплата. Игор Сергеевич е принуден да се разплаща за своето безволие, за грешките и лекомислието си, както се разплащат Вася Мухарьов и Палмира, Ирочка Гринкова и Ледик Ландишев.

Веднъж Георги Семьонов казва, че пишел не за любовта, както предполагат някои хора, а за грешките на любовта и въобще би могло да се твърди, че „литературата е тъкмо теория на човешките грешки“. „Теория на грешките“. . . Но сам писателят по своята настройка не е теоретик, а по-скоро емпирик, практик, който умее преди всичко да улавя нюансите на чувствата и усещанията. Потвърждават го разказите му. Но пред нас е новата повест на Г. Семьонов „Градски пейзаж“, в която по законите на „пространния“ жанр авторът трябва да покаже не само грешките на своите герои, но да се опита поне да ги обясни. Раинка Клеенишева, братя Луняшини — Борис и Фьодор, жените им Пуша и Марина — всички така или иначе се замислят за своя живот, търсят смисъла и оправданието му.

Младата Ра живее заедно с майка си в обща квартира, в допотопен сив дом, работи във фабрика и „не желас да живее така, макар да не си представя как трябва да живее“. Тя се вижда като „самотна и тайнствена жителка на Земята“ и постоянно усеща своето превъзходство над цялата „редичка житейска каша“. Но както и да се съпротивлява Ра, както и да се възбужда вътрешно, уви, тази „кашица“ поглъща и нея. Случайният роман с някой си Влад, млад престелител, завършва плачевно, оставяйки в душата на Раинка страх и пустота. Наистина след дълго изкупление на греховете от младостта праведният живот довежда Ра до щастлив брак с Феденка Луняшин. Но щастлив ли е той? Вещност мъжът ѝ не успява да се приспособи към безметежното семейно съществуване, макар да си е измислил всеопрощаващата формула: „Целта на живота е самият живот.“

Всичко би било наред у Феденка Луняшин, ако той не се замисляше много, а чисто и просто си живееше. „Но той се замисляше и сякаш през цялото време се уговаряше да се подчини на тази формула — пише авторът. — И затова нямаше живот. Имаше само постоянно приспособяване към новите условия, към простите изисквания, над които той, кой знае защо, размисляше дълго и объркано и се опитваше да се убеди, че именно така и само така трябва да се живее, за да се чувствуваш човек.“

Както и другите герои на Г. Семьонов, Феденка е принуден да се успокоява, да се усмирява, да се заставя „да живее нормално“, въпреки че този „нормален“ живот не му носи радост. Но защо? Кой все пак е виновен? Тъкмо на този „вековечен“ въпрос — „Кой е виновен?“ — ви се иска да получите отговор в повестта. Писателят всъщност не се измъква от въпроса и заедно с героите търси отговора. Но не го намира. Не може все пак за всички случили се нещастия да се вини единствено братът на Федя, Борис Луняшин, който изповядва някакъв сибаритски начин на живот и в края на краищата бива настигнат не от ефимерно-правствен наказващ меч, а от напълно реалното правосъдие с всички произтичащи оттук последици. Впрочем за разлика от блюстителите на реда авторът, макар да не оправдава по-възрастния Луняшин, явно го съжалява: виновен е, разбира се, ръцете му не са чисти, но и не е виновен — животът го е принудил. . .

Още от самото начало на повествованието Г. Семьонов ни предупреждава, че хората, за които се кани да разкаже, ще бъдат добре разбрани от нас и ние ще направим „по-ясни и решителни“ изводи от неговите. Литературата, сиреч, така се прави — съвместно. . . Задоволяват ли ви такива правила на играта? Очевидно не. Направо

ще кажем, че тук има някаква излишна нравствена търпимост при целия външен демократизъм на първоначалното условие да работим съвместно. Не предизвиква доверие в повестта и Афанасий Степанович Боровков, който неслучайно притичва в квартирата на Раинка Клеенишева, чувайки тракането на пишещата ѝ машинка, а след това изчезва завинаги. Фигурата е епизодична, но несъмнено чрез нея авторът е искал да внуши твърде много.

Оказва се, че Боровков пише „главната книга на цялото човечество“, в която твърди, „че никой от хората за нищо не е виновен, нито аз, нито вие — нито един човек на света“. Не е нужен много ум, за да разбере: Боровков няма да напише своята книга. И не защото не умее „свястно да пише“ или че „не се получава“, или че той е просто графоман. Не. Афанасий Степанович няма да напише своята книга, защото между другото напълно отрича и своята вина за каквото и да било. Може ли човек да не усеща вина? Още повече писателят? Та нали изостреното, преувеличено чувство за вина, собствената отговорност за ставащото наоколо, която изпитва писателят, нали това е нравствената основа на неговата личност и тъкмо то го прави писател.

* * *

... Те са болни от неразбиране, болни са от безчувствие — казва за младото поколение Павел Евграфович Летунов, герой от романа на Ю. Трифонов „Старецът“, човек, преминал през бурите и сътресенията на своето време. Жестоко обвинение. Още повече, че то възниква в романа от преките съпоставки между различните епохи, различните съдби, различното отношение към идеалите.

Сблъсъкът в едно или друго произведение на герои различни по възраст не само помага на писателя да разкрие силата и слабостта на техните характери, но и да проследи здрава ли е връзката между поколенията, да установи степента на взаимното отблъскване или сближаване, да покаже духовната и нравствената приемственост. Такава приемственост съществува, въпреки че понякога е скрита в произведението и не се проявява изведнъж.

В повестта на М. Рошчин „Баба и внучка“ намираме същото разположение на силите, същия непримирим на пръв поглед конфликт на хора не само от различни поколения, но и от различни епохи. От едната страна, е осемнадесетгодишната Алина, защитаваща любовта си със своя връстник Петя Шувалов, от другата — нейните родители, начело с баба ѝ, които са против тази любов и не искат дори да чуят за нея.

Разказът се води от името на младите герои, редуват се монолозите-спомени на Алина и Шувалов. Петя възприема бабата като „живо лице от неизвестна епоха“, тя за него е „уникум“, „отломък от империята“, нещо напълно неуместно в „света на детските градини и пионерските лагери“, в които е израсъл той. Наистина в отношението му към бабата на Алина има и любопитство, защото тя пази единадесет писма от някакъв поет Нарбут, разправя, че трябва да се обличаш само „в своя цвят“, както Монтен например е носил черно и бяло, а живота на Пиер Безухов възприема лично, в кръвта ѝ още са живи споровете за Лев Николаевич Толстой „като за съвременен писател“. С една дума, за младия Шувалов бабата е противник, но противник с цена, както се изразява той.

Алина също се отнася към баба си като към враг — „умна, хитра, всичко до дъното вижда“, а за Шувалов старата казва: „твоят там Ромео все пак е простак, както въпреки всички днешни младежи са простаци“. И това за Петя, за Петър Велики, когото Алина боготвори и след като е готова на всичко заради своята любов!

Но кое е важното: колкото повече приближава развързката на повествованието, толкова по-малко категорични стават съжденията на младите герои за бабата. И в края на краищата Пьотър дори си признава: „... Моята главна духовна връзка в това семейство е може би повече с бабата, отколкото с Алина.“ Това признание за духовна връзка със своя „враг“ разкрива много неща за характера на младия Шувалов. Но все пак не той е главното действащо лице в повестта, а Алина. Той се предава, не издържа.

„Проблемите, любовта, виенето на гнезда и копаснето на бърлоги“ се оказват свърх силите му. И напълно „уважителни“ причини се намират. „Нашите представи за живота — казва той, — мислите ни, какъв трябва да бъде животът и как трябва да постъпват хората, нямаха нищо общо с реалния живот и с реалните постъпки и поведения. Не ни трябваше такъв живот, какъвто съществуваше, ние не го познавахме и не искахме да го познаваме; не вярвахме в неговата истинност и затова не приемахме нито човешката непоследователност, нито силата на измените се обстоятелства, нито лъжливите думи, скриващи друга лъжа. Обясненията ни бяха праволинейни, изводите еднозначни, присъдите сурови. Пред нашия младежки поглед животът изглеждаше възмутително груб и нелогичен.“

Необходимо е да изтъкнем, че подобно състояние преживява всеки млад човек, който се сблъсква с обстоятелствата на реалния, зрял живот. Но изходите от това стълкновение — изпитание са различни. На Алина също не е нужен такъв живот, „какъвто съществува“, но постъпва по свой начин и вярва, че „всичко ще бъде така, както тя иска“.

Откъде иде тази ранна самостоятелност, самоувереността, жаждата за самоутвърждаване? Още в детството майка ѝ я шибала с кучешкия ремък, а тя дори сълза не проронвала. И сега е готова да напусне дома си, да избяга, където очи видят, всичко да издържи, за да може някой път да се върне и гордо да каже: е, какво, кой победи? Откъде иде всичко това? Ами тъкмо от омразната баба!

„Трябва да се работи“, „Дължен си всичко да издържиш и да изтърпиш, чуваш ли?“, „Бди мъж!“ — така Алина се опитва да вдъхне мъжество на своя Петя. И най-сетне: „Обичаш ли — от нищо не се бой — говорех аз с гласа на баба, — от какво се страхуваш!“ С гласа на баба. Ето как героинята неволно признава своето родство. Впрочем доказателство за това родство, за тази приемственост е цялата повест — от заглавието, от съединителния съюз „и“ в него, до последната фраза, печална и същевременно утвърждаваща продължението на човешкия живот: „И умря баба без мен: точно тогава бях в родилния дом и раждах в мъки моето момиченце.“

М. Рошчин подобно на Г. Семьонов като че разтваря характеристиките на своите герои в подробностите на бита. Битът, детайлите са точни и леко ги разпознаваме. И именно тук, в бита, а не извън него, писателите откриват жесток драматизъм, борба на духовното с бездуховното, на нравственото с безнравственото. Историите, които се случват с техните герои, изглеждат банални, обикновени, познати всекиму: най-често това е любов, нещастна любов, погубена от обстоятелствата, от мнението на другите, от страха да се извърши решителна постъпка, т. е. от самия този бит, за който става дума. „Защо се разделихме, като се обичахме, и осакатихме живота си?“ — се пита героят от повестта на М. Рошчин „Южна клонка“, спомняйки първата си любов, когато е бил „трижды млад“. Той не може да намери отговор, но сравнява миналото със стихийно бедствие, „дори с война, когато хората биват поразени от внезапния удар на стремителни събития и от своето участие в тях, а после, останали живи, до края на живота си размислят: какво беше това, как стана?“

Стихийно бедствие. . . война. . . останали живи. . . А героят на повестта си припомня единствено своята първа юношеска любов — обикновена житейска история, както се казва. Но във високите му сравнения няма фалш и преувеличение. Това е работа на душата, нейно напрежение, нейн нравствен полет. Това е развиващото се растящо на самосъзнание на младия художник, който търси „своята тема“, „своята натура“ и мечсатана да стане „най-добрият художник“. Именно духовното дирене го отвежда в града на първата му любов. И срещата с нея, и новата любов се сливат със спомените за детството в този град, за баща му, който се взривява тук, обезвреждайки мини.

Пред обелиска в планината, издигнат в чест на загиналите защитници на града, той е поразен от цифрата: сто и двадесет хиляди. „Всичко е нарушено и разбито от тяхната смърт — не казвайте нищо, не ме убеждавайте, нарушен и разбит е моят живот, тяхната смърт — не казвайте нищо, не ме убеждавайте, нарушен и разбит е моят живот, тяхната смърт — не казвайте нищо, а следователно и цялата нация, и страната, и другите стра- майка ми, братът и сестрите, а следователно и цялата нация, и страната, и другите стра- ни, и светът.“ Това не е риторика. Това е способността на истинския художник да

приеме като свои болката, трагедията, смъртта на другите хора. Иначе не би бил художник. „Не мога, виждам лицата им, остриганите им вратове, войнишките нокти, иглата, омотана с конец и забодена отвътре на пилотката. . . Не мога. . . Притягам се, излизам след всички на бруствера, автоматът, по дяволите, се е закачил за колана, напред, напред. . .“

Не, той не е седял в окопа, не е тръгвал в атака, не се е изкачвал на бруствера и не е късал заялия се в автомата колан, за да не изостане от другите, за да не помислят те, че се е изплашил. Ала всичко това не е измислено от младия художник, а е преживяно. Преживяно е заедно с другите, с онова поколение, със загиналия баща, преживяно е много години след войната благодарение на духовното единство, което не отслабва във времето. Тъкмо това духовно единство кара героя на повестта „ей така да лежи през нощта на печалната Сапун планина, млад и ясен, и да страда, че другите са паднали, а ти си жив и виновен, глупав си, че си жив“. Това го принуждава да търси мъчително отговор на въпросите: „Как трябва да се живее?“, „Пред мъртвите си виновен, а пред живите?“, „Но защо сме алчни, подли, страхливи, защо завиждаме?“

Младият художник в повестта на М. Рошчин „Южна клонка“ отразява черти, присъщи на мнозина герои в съвременната проза. Тяхното нравствено изграждане, житейският им път са побрали много от онова, което старото поколение е преживяло и изстрадало по време на войната и в следвоенните години. В своето духовно търсене на истината, на нравствените закони и норми на битието младите герои все по-често се обръщат към опита на народа, на страната ни. И тъкмо тук, в тази пресечена точка на миналото и настоящето, на историческия опит и съвременността се извършва съединението, синтезът между „бита“ и „битието“ в живота на младия човек.

Зад битовите реалии, зад подробно и достоверно обрисуваните картини, показващи „типичния“ начин на живот на съвременника, стои високото духовно и нравствено напрежение, присъщо на цялата съветска проза през 70-те — началото на 80-те години.

* * *

Младият герой в прозата от 50-те — 60-те години, самоутвърждавайки се в живота и в литературата, започваше като че всичко от нулата, отначало и се доверяваше единствено на себе си, на своя неголям житейски опит. За разлика от него героят в съвременната проза в много отношения е надмогнал, преодолял е младежкия nihilism на своите литературни предшественици, заставайки на по-стабилна нравствена и философска почва. Този път на младия човек, неговата житейска и литературна съдба са разкрити в повестта на В. Маканин „Гласове“.

Както героят в повестта на М. Рошчин, героят на В. Маканин си спомня детството и юношеството в уралското селце, похода към Жълтите планини и разказа, написан по-късно, за тях „най-ярки минути в своя живот“. Разказ, който бива отхвърлен от една редакция и авторът си прибира, „топейки се от ранено самолюбие“.

В разказа се описвал Колка, по прикор Мистер, момче-инвалид; на дванадесет години той „вече живееше в своята старост“, но въпреки всичко бил добър към хората и отзивчив, дори ранната си практичност, предизвикана от болестта, се стараел да „употреби в нечия полза“. И заедно с трагедията на неговия живот В. Маканин показва „типичните страдания“ на „типичен“ млад персонаж в произведенията от ония години. Писателят иронично оформя цял жанр, съществувал по онова време — „повест за страданията на младия човек“. Той си спомня, че на мода са били „личната обида и непризнатост“, център на повестите е била недооценката. В. Маканин пародира стандартен образ на млад герой и схематичен сюжет: „... Неповторим и особен, мил, наивен, готов да обича и да прегърне целия свят — той пристига в завода или лабораторията, в геоложката експедиция, на риболовен кораб или просто на чужда вечеринка. Забеляват го, обикват го. . .“

Тук иронията на автора е насочена към „пространствения“ патос, с който, не чак толкова отдавна, беше заразен младият литературен герой, тръгнал да търси себе си по далечни строежи, на нови територии. В. Маканин иронизира ония литературни персонажи, които при сблъсък с реалните житейски трудности не издържат изпитанията и бързо се прощават със своите възвишени пориви. А когато все пак се случи някоя аварийна ситуация по вина на героя „в същия този завод или кораб, всички се отвършат от него и той остава „съвсем сам и подчертано сам“.

Обрисуваната от В. Маканин схема за „страданията“ на младия човек показва, че разпространеният тип герой в „младежката“ проза е напълно откъснат от реалността, от действителните житейски противоречия. От една страна, са обреченият Колка Мистер с неговата неизмислена съдба, а също бившите детдомовци от повестта „Безбаше“, и жителите на Старото Селище („Повест за Старото Селище“), от друга — „типичният“ млад човек, поскитал и полудувал в ранни години, а сетне се смирил и заседнал в делничния градски бит. В. Маканин отдава явно предпочитание на Колка и на другите „хора от народа“ с техните традиционни качества — трудолюбие, търпение, доброта, опитва се да погледне от техните нравствени позиции към ония, които са погълнати от регулирания, стабилен начин на живот, които нямат големи претенции и намират „отдушник“ в „почти любовни“ приключения и в малки интриги за място под слънцето — с една дума, „жалките мъже на нашия век“.

От една страна — чистият, пълнокръвен живот (каквото трябва да бъде), от друга — „заплата, жена, грижите“ (в които безнадеждно са затынали много от героите на В. Маканин). Иронията на писателя, особеният му стил се раждат от разбирането на това несъответствие. И вече не е нужно битът да се описва с дребните му подробности, както правят Г. Семьонов или М. Рошчин, а е достатъчно да се назоват неговите белези, които са станали своего рода символ на този бит. „Не става дума непременно за брак, а, как да кажем, за различни отношения с жена. . . става дума за общуване с мила, интелигентна жена.“ И вие разбирате какво има предвид писателят, и формата на отношенията също ви е известна, и не е трудно да си представите „милата, интелигентна жена“ — нейният образ-стереотип присъствува в два епитета. Всичко това ви е добре познато и сега отново го откривате, защото също сте „човек, впримчен в бита, а не ангел, летящ по небето и пеещ безспир“.

Авторът не си хаби напразно думите и времето, за да описва обстановката, интериора или външността на героите, той просто информира: „Вечерта се очертаваше впримчен и сякаш в класически план: два на два в самостоятелна квартира.“ И съображението е основателно. Ситуацията веднага става ясна, защото тя е стереотипна. В. Маканин се обръща към стереотипа съзнателно, това е един от обектите на неговата ирония, представляваща основа на стила му.

„Литературата не е измислила стереотипа. Стереотип е имало винаги, и преди литературата. Нещо повече: литературата отчасти е възникнала, тъкмо за да работи със съществуващите стереотипи — или да ги разрушава, или да създава нови“ — твърди писателят. И наистина самият В. Маканин работи със стереотипи, обличайки ги с изразителните одежди на съвременния разговорен език. Но въпросът е дали ги разрушава, или създава нови.

Стереотипът е нещо хладно, въсърчно, мъртво. И прозата на В. Маканин е хладна и разсъдъчна, когато той действа със стереотипа. Но писателят вижда (и тук е противоречието му) колко нежизнеспособни и хладни са изобразените на хартия отделни „типични“ черти и шрихи на характера. „Именно това е една от първите загуби на пишещия: изведнъж разбираш, че не човек се движи в твоята повест, а се мотаят там пет-шест чертички, не повече.“

За да разруши стереотипа, за да оживи въсърчната отливка и да я изпълни с човешка топлина, на В. Маканин е потребна особена ситуация, необикновена, която разтърсва и разчупва сивия, беден със събития бит. Ситуацията в повестта „Гласове“ писателят нарича „конфузна“, намирайки най-голяма изразителност и дълбочина в подобни моменти у Гогол. Ясно защо у Гогол: героите на Маканин, дребни чиновници,

канцеларски служещи, понякога с нещо напомнят Гоголевите преписвачи на документи, башмачкини и поприщини. Да вземем например някой си Шустиков, „трийсетгодишен мъничък мъж, бог знае как попаднал в една канцелария“. Конфузното е, че този Шустиков разказва открито всичко за себе си, без да разбира, че го прави „твърде откровенно“. Друго щеше да е, ако се надсмиваше на себе си, ако си правеше шегички, но Шустиков е лишен напълно от актьорство и е „бездарно сериозен в своите разкази“. Да си спомним как действуваше на нервите на Верочка Воркуева (романа на Г. Семьонов „Свободна принуда“) излишната искреност на влюбения Бугарков, какви конфузии предизвикваше неговата откровеност пред други хора. Там писателят протестираше против стандартизицията на човешките отношения. Не е ли същото и у В. Маканин? Само че Г. Семьонов говори направо, а В. Маканин — чрез иронията.

Маканиновата ирония често пъти може да заблуди, да учуди. Струва ти се, че авторът не изпитва към героя си особени чувства, далеч е от него, равнодушен е. Нали когато съкръщават щатове и същият Шустиков е прехвърлен в друга „канцелария“, той си остава само чертичка, мъничък символ на явлението, „мярна се и изчезна“. Остава стереотипът. Не помага и конфузната ситуация. В даления случай на нея и липсва дълбочина. Социална, философска, психологическа дълбочина и, най-сетне, просто човешка, която непременно би била, да речем у Гогол. В смешното и конфузното у Гогол винаги присъствуват горест и болка за човека, има сълзи, които той не се мъчи да скрие от читателя.

Друг е В. Маканин — той е прозаик съвременен и като съвременен човек не е сантиментален. Да си кажем правото, и на нас не ни е твърде жал за чиновника Шустиков. Не ни е жал, защото авторът според собствените му думи ни е показал героя със счупените стомни, но няма да намерим „как той се е мъчил да ги докопа тия стомни и как ги е носил, докато са били здрави“. Тоест той не ни е показал неговия живот, душата му, страданията, заради които бихме могли да го обикнем и пожалим, както Колка Мистер.

Често пъти иронията е потребна на В. Маканин, за да скрие своите чувства, от чието проявление той се стеснява като всеки съвременен човек. Оттук са и упреците, че е равнодушен, че е безстрастен, които се чуват от време навреме по негов адрес. Но толкова ли е безстрастен Маканин? Равнодушен ли е например към Митя Родионцев, „човека от свитата“, когото изведнъж отстраняват от привилегированото му място в директорското окръжение?

Докато Родионцев се върти в суеията на „Техпроект“, този огромен мравуняк, докато драпа към неговите върхове, към място под слънцето, пред вас е чисто и просто вариант на същия чиновник Шустиков, човек делничен, отмятащ ден по ден от отпуска до отпуска — с една дума, същият стереотип на „простичкия живот, в който най-голямото провинение е запиването или разводът“.

Впрочем този живот има значение в очите на Родионцев. Той храни илюзията, че е причастен към деловите страсти, които кипят по върховете на мравуняка. И ето ти конфузия: Родионцев с нещо не угажда — и го заменят, „направо го изритват, изхвърлят го на стълбището като стар ненужен шал или като стара ръкавица.“

В тази ситуация „безполезният човек“ изведнъж показва друга своя страна. Може би за пръв път в своя живот той усеща една горчива и ненужна му свобода — но все пак свобода! Неговата изповед, живото му слово „изведнъж се изтръгва, измъква се някъде отвътре, преодолявайки собствения му надзор, вътрешния му цензор“. „Добре, нека да съм нищо и нула, нека дори нищо да не е имало в мен, но имах поне младост!... — крещи Родионцев пред своите случайни слушатели в ресторанта. — Разберете: аз можех да живея съвсем друг живот, съвсем друг...“

Това е гласът на жив човек, „стереотипът“ не може така да крещи. Това е истинска човешка болка и до нея иронията вече е безсилна, това е болката на безцелно и напразно проживения живот, който се е обърнал в трагедия. Нима не е трагедия, когато самият живот е конфузия?

„Освобожденият“ вик на Митя Родионцев са тъкмо „гърчовете и утайката на душата“ (думи на В. Маканин), онова неуловимо за „всеки пишещ“ нещо, към което той мъчително се стреми. В бунта на Митя Родионцев, както и чрез някои други герои на В. Маканин, се разкриват, изтръгват се навън чувствата на самия автор, заглушавани обикновено от иронията, изпъква копнежът му за нещо голямо, за истински страсти, за необикновено ярки характери, които той е виждал през детството си в Старото Селище и в неговите обитатели.

Писателят жадува да намери такъв характер и в днешния си градски живот, да изследва неговата „спонтанност“. Така в разказа „Антилидер“ се появява Толик Куренков, кротък млад човек, работещ в жилищна кооперация, с нищо неотделим сред своите приятели и връстници — „те живееха в многоетажен блок с много входове, а преди — в стари московски дворове и дворчета, които бяха на това място и от които вече нищо не беше останало, ако не се броят хората, но и те бяха порасли. Бивши малчугани и момичета от дворовете и дворчетата — това бяха те.“

Верен на себе си, В. Маканин не може да не подчертае отново „типичността“ на своя герой. От друга страна, с Куренков се случват странни неща, неприети в кръга на приятелите му, пък и въобще в „интелигентния“ кръг, в който се въртят „умерените“ персонажи на В. Маканин. Ни в клин, ни в ръкав Толик Куренков изведнъж „се надува“, както казва недоумяващата му жена Шурочка, лицето му тъмнее, а гърдите му нещо пари и му пречи да спи нощем. Всичко завършва със сбиване, но не с обикновено сбиване. Куренков се разправя с човека, който „излишно се отделя“, „възвисява“ се над другите. В началото му попада любимецът на компанията Тюрин, с неговите модни брътвежи, леката кола, парите, след това той „трупa злост“ към инженер Сиропевцев, който е прекомерно красив и също с лека кола. Ако Куренков се познаваше с Родионцев по време на разцвета му в „свитата“, и на него нямаше да му се размине за „късмета“.

Но какво представлява Куренков? Борец за справедливост? „Неволник на честта“? Търсач на правда? Ала в такива предпочитани литературни характери винаги има идея, която движи техните постъпки. А Куренков? В него като някаква болест възниква изгаряща омраза към човека, която той не може да преодолее; веднъж „той до такава степен се озлоби на някакъв късметлия, че сам се изплаши от злобата си“. В такива минути той наистина се чувства болен, и температурата му се вдига като на болен, и пред жена си се оправдава, „кротък и разкаян“.

Вие съчувствувате на героя на В. Маканин, но му съчувствувате като на всеки болен човек; така да се каже, на равнището на физиологичното.

„Той сякаш беше безязан от нещо — или от някого“, „той беше изолиран, отделен“ — пише В. Маканин и тези думи са остър сигнал за безнадеждност; те създават усещане за задънена улица, от която няма изход. Авторът не го вижда. Заедно със своите герои той като че ли е изолиран, отделен, зазидан. И краят на разказа звучи символично: „... Оставаше му най-много половин час време.“ Тоест на Толик Куренков му остава половин час да живее и диша до последния сблъсък с поредния „лидер“.

Смъртта е абсолютно доказателство. По-точно не може да се каже. Но доказателство на каква вяра, на каква идея е смъртта на Маканиновия герой? Или това е бунт заради бунта, протест заради протеста, чиято цена е човешкият живот? Тъкмо в тия въпроси, в търсенето на отговора им е драмата и на самия писател. Онова, в което Маканин е вярвал и вярва, идеалите, с които е закърмен в детството и юношеството си, възплътени в обитателите на Старото Селище, той не успява да пренесе в живота на своите днешни градски персонажи, в „обичайната суетна на големия град“.

Поглеждайки назад, разказвайки за детството на своя „свързващ“ герой Ключарьов (повестта „Синьо и червено“), В. Маканин рисува две „съвсем различни“ баби като две начала в живота на момчето, техния внук. Баба Матрьона от уралското село и баба Наталия от Москва са били за Ключарьов олицетворено противоречие, „противоположни страни“; за него те са възплъщение на два различни цвята — червения и синия. Но те са имали цялостни и силни характери, без примеси, и противоречието им се разрешава чрез любовта на самия герой към тях, любов, която става „хармония на неговото детство“.

Познаването на живота в любовта и чрез любовта се просмуква в Ключаров за много, много години; както пише авторът, „по невидим начин синият и червеният цвят се превърнаха в особено схващане на живота“ и когато това схващане не съвпада с окръжаващата реалност, когато „цветовата гама от детството“ бива изключена и не му помага да разбере нещата, за героя на В. Маканин светът става „празен и сив“. Празното и сивото тук са синоними на безличието, на отсъствието на ярък човешки характер, от което страдат и В. Маканин, и неговият герой.

И тук на първи план излиза самият автор. Колкото и да се отделя той чрез иронията и обективния психологизъм на своя подход, присъствието му винаги се усеща. Той е и в картините от детството на Ключаров, и в „Гласове“, и в разказите за Родионцев и Куренков, и в гротескната повест „Преследване“, където едно от действащите лица е младият разказвач Игор Петрович, издал две книги с повести и разкази, и в романа „Портрет и наоколо“, написан от името на не особено преуспял писател.

В героите на В. Маканин са изразени собствените му противоречия, неговата драма, неговото нещастие. Техният път е и негов път, път на връщане към себе си, към своите нравствени корени. Това е още бягство от безличието, от „феномена на еднаквостта“, който е в състояние да притъпи човешката страст, решимостта за действие, истинската любов.

* * *

Присъствието на самия автор заедно с други герои в произведението, субективността на повествованието са отличителни особености не само в прозата на В. Маканин, но и на други писатели от поколението на 70-те години. Един от тях, А. Ким, казва по този повод: „Моите спонтанни търсения съвпаднаха съвсем непреднамерено с насоката. . . на ония писатели, които започнаха с убеждението, че преди да разкрият на света велики дела, не е лошо само да опознаят себе си и чрез тази необходима духовна работа да проверят, годни ли са за такова сериозно дело като писателството.“ И нататък: „Продължавам да съм убеден, че всеки от нас винаги разкрива себе си — ни повече, ни по-малко, но решаващо значение има дали пишеш за себе си, или за другите.“

Напоследък в редица произведения се появява личността на автора в ролята на журналист, на писател, на художник, на човек на изкуството и т. н. Така е в посочените вече „Гласове“, „Портрет и наоколо“, а също в „Къде се слива небето с хълмовете“ от В. Маканин, „Подготвителна тетрадка“, „И тук ще се разделим с тях. . .“ от Р. Киреев, „Седем дни от седмицата“ и „Бягаща звезда“ от А. Курчаткин, „Утопията на Гурин“, „Лотос“, „Катерицата“ от А. Ким и др.

По принцип в такива случаи намираме преки, открито изразени размисли на автора за предназначението на човека в живота, за добротата, за любовта, за щастието. Така например у В. Маканин главната мисъл е, че творчеството и житейското благополучие са несъвместими. Идеята, че на писателя, художника, твореца е нужно да се освободи от оплиташите мрежи на бита, присъствува и у А. Ким, който за разлика от В. Маканин не се свени от възвишено-гръмката патетика, не се стреми да я уравнисява чрез иронията.

Младият поет Вася Чекин от повестта му „Поклон пред глухарчето“ се сблъсква с жестока, пошла „житейска измет“ и въпреки това не губи вяра, че „не може да не се ражда творчество, за творчеството не съществуват заплахи и страх и то ще преодолее всичко по своя път“. Същият Чекин свято се надява, че все някога ще дойде време, когато стиховете ще станат главното за хората. Стиховете, а не безумното преследване на житейски удоволствия. . .

След поета Чекин се появява актьорът Гурин. „Утопията на Гурин“ от А. Ким според автора е тъжна повест „за зелените надежди на младостта, които с годините, мръзнейки в задния двор на изкуството, линеят и вехнат, и се превръщат в сухи стръкове на тайното отчаяние“. . .

Юрий Гурин не постига слава и успех, напуска сцената на „един театър в подмосковие“, изоставя гордите си стремежи и жена си Елена и се отправя почти на-

края на света — в „саримския край“, някаква измислена от Ким страна. Той заминава, за да си намери „истинско дело“. Но не го намира. И не би могъл да го намери. Гурин, както и много други герои на А. Ким, е човек неделови. Чекин, Гурин, Павел, художникът Лохов от „Лотос“, младите герои от романа-приказка „Катерицата“ са все непохватни хора. Те са „печални скитници“, развейпрах, странствуващи философи. Бягат от битовата предопределеност на своя живот, търсят далечни пристани, но не ги намират, както не намират и своето „истинско дело“.

Впрочем в „Утопията на Гурин“ срещахме Алексей Тянигин, строителен инженер, който на пръв поглед сякаш не спада към персонажа на А. Ким. Именно при него заминава Гурин с надеждата да разбере чрез самоотвержен труд целта и смисъла на живота. Тянигин наистина умее да работи, той е цялостен човек; обича работата си, жена си и не изпитва никакви съмнения в това отношение. „Пирони да правиш от такива хора. . .“ — се казва за Тянигин. И какво? Срещата му с Гурин, както на Тяхтин с Бугарков у Г. Семьонов, нарушава душевното равновесие на Тянигин. И в края на краищата пред него възниква въпросът: „Вярва ли в нещо, както навремето хората са вярвали в бога?“ В отговора се съдържа същността на характера, скрита е пружината, която движи неговото развитие, оттук произтича и нравствената оценка на писателя.

Тянигин си спомня своята мечта да построи модерно училище за шестстотин души и механична база, и квартал с многоетажни домове, и ново здание на райкома. Но както е принуден да си признае, тази мечта е „само половин мечта, а другата половина пустее“.

Така прагматикът и реалистът Алексей Тянигин попада в същата ситуация като идеалистите мечтатели на А. Ким от типа на Гурин или Лохов. Или ако съдим според високото изискване, което писателят предявява към героя, Тянигин няма свой идеал в живота, не е намерил своя цел и свое предназначение. Тук Тянигин и Гурин са равни. А самият автор? Поне той знае ли изхода? Или също би могъл да се подпише под писмото на своя герой Гурин до жена му Елена, в което се срещат твърде показателни думи: „Ние живеем във време, когато, изглежда, вече няма философски вратички, за да се опита човек да се шумугне в тях с надеждата да се измъкне от своята предопределеност“.

Но какво представлява героят без мечти, без полет, без идеи! Жалко за автора, който го е лишил от тях; жалко за героя, който е убил в себе си мечтата! Мечтата помага да разбереш настоящето и да погледнеш в бъдещето, тя не само възвисява човека, но му вдъхва сили и да живее. Мечтата е стремеж към по-добро и неудовлетвореност от извършеното. Любовта е неотделима от мечтата. Мечтата най-сетне разрушава стереотипите и в литературата, и в живота. Ето защо опитите на съвременния герой да полети в простора на въображаемото, на мечтата, в областта на идеалното не може да ни остави равнодушни.

„Класически“ пример в това отношение стана „Алтистът Данилов“ на В. Орлов. Романът като че изясни онзи обрат към „романтизъм“ (Вл. Гусев), който зрееше през последно време в новата проза. Повратът даде отражение дори върху творчеството на такива „сурови“ реалисти като Г. Семьонов или М. Рошчин. Новите си разкази „Резервоар“, „Човекът с бенгалския огън“, „Алина“, „Асансьор“ самият М. Рошчин нарича „по същество фантастически“. Героите съществуват и в обичайните, битови измерения: „Той се намесваше в работите на приятелите си и на приятелите на приятелите, утешаваше чужди жени, уреждаше чужди деца. . . И, разбира се, за самия него не му оставаха нито сили, нито време. . . Понякога лятото отлиташе, а нямаше какво да си спомни, освен два-три пикника с шишчета у някой от приятелите на вилата му.“ Но героите съществуват и в някакъв иреален свят. Там е възможно всичко, там във вагона внезапно може да се появи загадъчен пътник с бенгалски огън, да предизвика сума-тоха и да изчезне, да се скрие, „да се разтопи“ неизвестно къде и как. „И нещо сякаш сви сърцата, и нещо липсваше във вагона, и жалко беше. Беше — без нужда, няма го, — а е празно.“ Там живее идеалната Алина — „моята мечта, моята жена, съвършената,

каквото може да бъде само собственото ти неръкотворно създание“. От обикновения резервоар за бензин, който героят вози навсякъде с колата си, там някой път може да изтече цяло море, да залее гората и междуселския път само на шестдесет километра от Москва. „Ако две години вярваш и наричаш нещо така, както искаш, и бензинът ще стане море“ — това е убеждение на героя в разказа на М. Рошчин „Резервоар“ — същия „типичен“ герой в съвременната проза, който се върти като катерица в колело сред суетнята на безкрайните делници, помага на приятелите на приятелите си, утешава чуждите жени и за нищо на света не може да се измъкне от тази суетня. Но ето че най-сетне остава сам, с измисленото от него море — и загива.

„Вечната разпра на мечтата с наличното“, открита отдавна в човешката душа от литературата, се проявява по различен начин в героите на съвременната проза. Докато у М. Рошчин този конфликт остава неразрешен (краят на разказа „Резервоар“ е трагичен), в повестта „Утопията на Гурин“ А. Ким все пак намира за героя си изход, макар и доста екстравагантен. Юрий Гурин, простосмъртен човек, пък и несретник, взема че литва. Откъсва се от земята, извисява се над нея, а присъстващият Тянтин вижда „единствено назъбените подметки на спортните му ботинки, двете дупки на крачолите, трептящи от вятъра, и общата конфигурация на Гуриновото тяло“.

Въпреки необичайното произшествие в тази повест, А. Ким остава верен на себе си. „Летящият“ Гурин извършва на практика онова, към което се стремят предишните герои на писателя. Идеята за напускането (или за излитането?) преследва натрапчиво много от неговите персонажи. Вася Чекин намира душевен покой в самотните си размишления сред „Брезовата гора“, съзнателно скъсва връзките си със света „отхвърленият“ Павел, а младият философ Ото Мейснер в „Славеево ехо“ твърди, че човек се ражда единствено, за да „се устреми по безкрайната височина на вертикалата“. Само по вертикалата, само нагоре, само към звездите, само към върховете на човешкия дух! Така мислят много герои на А. Ким. В това е тяхното достойнство, но в това е и слабостта им.

Носейки идеята за напускането, за отшелничеството, за съществуването „над света“, героите на А. Ким губят като художествени образи определена част от своята жизнена обосновка. Ето защо цялата философска постройка, издигната от писателя, понякога се разклаща, под нея липсва достатъчно стабилен фундамент на реалността. Каквото и да говорим, но в „надоблачните висини според думите на самия автор все пак е „твърде хладно, макар да е красиво“.

Но в творчеството на А. Ким има тема, която помага на героите му да стоят здраво на нозете си, да усещат почвата, независимо от желанието им да отхвърлят от себе си всичко земно и делнично. Това е темата за войната, за военното детство. Именно тя до голяма степен определя мотивите за несретничеството, мъката и самотата на героите, обгорели „от огъня на историята и войната като млада гора от пожар“. И тъкмо войната, изживяна в детството заедно с целия народ, създава чувство за родство с хората.

За да стане художник, героят в повестта „Лотос“ „се отказва от всичко останало и дори забравя самотната си майка“. Отдавна е известно, че изкуството изисква жертви. Но оправдана ли е такава жертва? А. Ким показва драмата на художника Лохов, драмата на човек, откъснал се от своето минало в името на призрачна, макар и висока цел. И едва в нозете на умиращата си майка, чрез мъчително осъзнатата вина пред най-близкото си същество Лохов разбира кръвната си връзка и с нея, и с баща си, загинал „един от първите“ на западната граница на страната в ранното утро на 22 юни 1941-а, разбира връзката си и със стария кореец Пак, търпеливо облекчавал страданията на майка му преди смъртта ѝ, и с другите хора. Онова загадъчно „Ние“, което се появява в повестта на А. Ким като символ на единството на цялото човечество, би си останало само един студен, отвлечен символ, ако зад него не се долавяше живата съдба на старото и на младото поколение, на бащите и децата, еднакво обгорени от войната.

А. Ким има разказ „Плаващи острови“, в който повествованието се води ту от името на млад художник, ту от една стара жена, ту от самия автор разказвач. Сюжетът в общи

дини е следният: студент и студентка от художествен институт пътуват през цялото в „една от северните области“ и попадат в село, разположено на брега на езеро с необикновени плаващи острови. Тия загадъчни острови и езерото, загубено сред горите, карат младия художник да си мисли, че са попаднали в някаква „дълбина на света“. Може би тъкмо това е далечната обител, в която уединеният дух на твореца се чувствава волен, счупил оковите на суетните страсти и грижи в окръжаващия живот? Без да бърза, тук можеш да се отдадеш на разсъждения за неясната живопис на Борисов-Мусатов и изтъчените акварели на Фонвизин, да се държиш с възлюбената така, „че да си спомниш това първо общо пътешествие като нещо божествено“.

И става точно така, докато пред очите на младите герои не възниква странно видение: тъмнеещи на брега неподвижни човешки фигури и зад тях — необясними високи постройките. Отшелническата идилия рухва изведнъж, заменя я тревога, усещане за близка беда. Оказва се, че в този благословен край на земята е построен дом за инвалиди от фронта и плашещите фигури на брега са ония, които поради недъзите и старостта вече не могат да работят, а с часове седят край езерото. . .

Като продължение на скръбната тема за войната, прекършилия живота на тези хора, звучи разказът на старата жена, за по-малкия ѝ брат, загинал на фронта художник, когото „бог бе наградил с необикновен талант“. От него е останала само една картина — портрет на сестра му, още млада, с весели очи. Младите художници веднага откриват професионална ръка и талант в този портрет, който сякаш съединява в разказа миналото с настоящето, изкуството с реалността, отвлечените размисли за живописиста с трудната съдба на художника, неотделима от съдбата на народа. Животът и творчеството са неразделно свързани, не съществуват самостоятелно — такава е главната мисъл в разказа за талантливия живописец, който някога е живял и е създавал своите картини на брега на далечното езеро. Пустинният край, където природата е скътала едно от своите най-загадъчни чудеса — езерото с плаващите острови, е място, предназначено сякаш нарочно за вдъхновение и творчество, но тук се издига и печалният дом на инвалидите, и това вече е самият живот, самата реалност с целия ѝ трагизъм и болка на паметта. Истинският художник не може да им обърне гръб, да се скрие от тях в каквито и „дълбини на света“ да се опитва да бяга.

Разказът „Плаващите острови“ завършва със своеобразен послеслов от автора разказвач, на когото „двойката художници“ разправя веднъж за странното езеро, за дома на инвалидите от фронта, за загиналия във войната млад живописец. Сам авторът заминава там с една „тайна цел“. Каква е тази цел? Тя е свързана с отдавнашната надежда да открие своя пропаднал без вест баща: може би той е бил ранен, осакатен и сам е решил да не се връща в къщи. . . И макар авторът разказвач да не намира баща си в списъка на живите и умрелите обитатели на инвалидния дом, у нас остава усещането за единна вътрешна връзка между съдбите на всички герои в тази история.

. . . Родства, родства! Мы роемся в золе,

Мы кровь зовем, у слова просим силы.

И сорок лет блуждаем по земле,

Опознавая отчие могилы.

В тия стихове на поета Геннадий Русаков, както и в „Южна клонка“ на М. Рошчин, както в повестите и разказите на А. Ким, е изразена жаждата за духовна и нравствена опора в днешния живот на младия герой, която той утолява най-често, като се обръща към близкото минало, към съдбите на бащите, и като осмисля тия съдби.

Младите герои в прозата от 70-те — 80-те години стигат по различни пътища до необходимостта да осмислят идеалите на по-старото поколение, народните идеали. По своеобразен начин, като се освобождава от недостатъците и обогатява характера си, се развива главният герой на Б. Василевски в разказите му от книгата „За дървото има надежда“. Прозата на този писател е лишена напълно от всякакви елементи на фантастиката и художествената условност. Героят, от чието име се води повествованието, сякаш се е заклел да говори „истината, истината и само истината“ за своя живот, за онова, което му се е случило сам да види и изпита. В разказите и повестите на

Б. Василевски срещаме „традиционна“ изповед на млад човек, който мъчително търси и намира своето място в живота и в творчеството. Книгата „За дървото има надежда“ е написана почти изцяло от първо лице. Но дори когато се появява „обикновеният“ герой Андрей Покровски, в него веднага се отгатва недвусмисленото after ego на автора.

В своите разкази Б. Василевски постоянно се връща към началото на пътя, към времето, „когато случилото се с теб възприемаш не като живот, а единствено като предисловие към действителния живот“. Писателят постоянно се обръща назад, към мечтите и стремежите на своята младост, към нейните идеали. Но докато примерно у В. Маканин тия идеали идат от живота, от детските впечатления в старото уралско село, младият герой на Василевски е живял в града, сред книгите и е приел книжния дъх и книжните представи „за доблестта, за подвизите, за славата“.

„Да, съзнавах, че бях покварен от литературата, от старата, класическата литература. . .“ — признава той. Покварен от литературата? Какво значи това? Може би разминаване между книжните представи за живота и самия живот, сблъсък на мечтата с реалността, на идеала с делничния бит? Точно така. „Изведнъж почувствувах, че по-натъжният ми живот е предопределен. Многого прочетени книги направиха въображението ми шаблонно и аз знаех как ще изглеждам. Виждах се инженер в някакъв завод, това беше животът ми. . . Тогава говорех много за мястото в живота и аз си мислех, че това е същото. Реших, че мястото в живота е просто навикът.“

Изплашен от навика, от неизбежността, от предопределеността на своето място в живота, героят на Б. Василевски зарязва института, заминава за Сибир, където според него работата кипи, където всичко току-що започва, където липсва привичният и уютен московски бит. Той строи железопътна линия, живее във вагони, съпровожда товарни влакове, сондюр е, секач, обикаля тайгата с геолози. . . Жадува за трудности и изпитания: „Колкото по-труден ще бъде животът ми, толкова повече ще се приближавам към неговата истинска и търсена от мен същност.“ Той си е изградил теория, че когато човек се съмиява в себе си, трябва да бъде самотен, трябва да страда, трябва сам да постига победата, за да може после „да се върне като равен“. Но това е именно теория, плод на книжно съзнание, на откъснатост от живота. Това е същото, което кара нашия герой да бяга от Москва в Сибир. Излиза, че бягството е било неуспешно, че героят не е успял да се избави от своето „минало“. Пък и възможно ли е да избягаш от себе си?

И все пак не са били напразни поривът, решителното заминаване, работата, трудностите. Чрез тях героят на Б. Василевски разбира, че главното изпитание е вътрешното, а не външното, което продължава дълги години, цял живот. Това разбиране не идва изведнъж, героят все още по инерция смущава съдбата си, но сега той се хвърля обратно, към книгите, в университета, в „тъмната като ковчег читалня“. Той иска сам „да премине и провери целия път на човешката мисъл“, да намери своя „рецепта за спасяване на човечеството“.

Разказът „Нотисцл“ започва с епиграф от Достоевски — „Това са книжни мечти, това е теоретически раздражено сърце!“, който много точно изразява противоречието и обречено съзнание, търсещо съвпадение на литературата с реалността. И пристъпите на внезапна угнетеност, и склонността към усамотяване, и нощните мъки над белия лист, и задължителните кафе и цигари, настолната лампа и портретът на някой титан на мисълта, а главно — книгите, фразите, думите. . . Светът на въображението и творчеството. Тук човек е свободен, сам със себе си, размишлява героят на Б. Василевски. Той вярва, че винаги може да се скрие в този вътрешен свят от външния, който го свързва изцяло.

Ето как героят възприема двойното съществуване: „Той беше весел и мрачен, добър и егоистичен, доверчив и тщеславен, сух и сантиментален, всичко, което не харесвах в себе си, притежаваше той. . . следях го и го съчинявах, той беше моят „герой“, аз — неговият „автор“. Наблюдавах пропуските му, неспокойствието, мятанията, а сам бях спокоен. Аз съчинявах, а той живееше.“ Раздвоението е резултат от непрестанния самоанализ на героя, от самонаблюдението и самооценката. То е плод на усилията

му да раздоби, да разложи на части окръжаващия свят и човека, на „хубаво“ и „лошо“, на нужно, на истина и лъжа.

И героят на Б. Василевски отново търпи „поражение“. Сега вече там, където са минали великите му предшественици. „А може би великите са могли да съзерцават с един поглед всички свои страни, всички свои бездни, задържайки се и балансирайки някъде по средата, а аз не можех, мен винаги ме притегляше една отделна страна и накрая аз заставах пред тях — обикновено невзрачно момче, което не бе доразбрало нещо, а те, проникналите в тайната, ми се смееха отгоре, смесили леко и весело греха и мъдростта.“

Обикновеното невзрачно момче, „хомункулът“, заченат в колбата на книжността, така и не успява да вникне в тайната на великите, не успява да се задържи „по средата“, да смеси в едно греха и мъдростта, но все пак неговото поражение е равно на победа, защото в тази област няма окончателни поражения и победи. Единствено книгата има край, в който нещата се разрешават, но не и в живота, не в творчеството.

В повестта „Думите“ героят разказвач вече не е толкова млад, той е помъдрял от живота писател, автор на книги. От юношеския му ригоризъм е останало малко, той вече е друг. Но както и по-рано, за него творчеството остава мъчително вътрешно изпитание. „Изведнъж усетих ужасно отвращение от думите“ — признава героят на повестта. Той обмисля детайлите и композиционните ходове на свой бъдещ разказ и изведнъж се сепва: „Ами то пак ще излезе никому ненужно удвояване на живота, пак ще стане „литература“, същата, в която се изписах и с която точно тази пролет реших да скъсам завинаги.“

Пред нас съвсем не е отчаян млад максималист, загубил илюзиите си, а човек, който съзнателно е решил да изостави литературата заради живота, направил е обмислен избор на реалността пред думите. Завършвайки със своя „естетически опит“, героят на Б. Василевски прави равностметка, разчиства своите дела с литературата, но една мисъл все пак продължава да го безпокои.

Още от университета той пази тетрадка с една история, разказана му в затънтено архангелско село, където героят е ходил с други студенти филолози да събира фолклор. Досега той не е използвал тази история. И ето че решава да я възпроизведе в същия вид, в който е била записана — накъсано, бързешком, да остави всичко, „както е било, както си е“.

Каква е тази история? Тя е разказана на автора от бившия фронтовак Андрей Тарасович, чиято съдба прилича на съдбите на много други хора от неговото поколение, преминало пътищата на войната. Това е безискусен разказ за бомбардировка, за първия бой с немците, за каторжната работа в плен, за жестоките побоища, за постоянната смъртоносна заплаха и за надеждата, за мечтата, за свободата, за вярата в Победата — такъв горчивият опит на един-единствен човек, изповедта му „как е било именно с него“.

В повестта „Думите“ изповедта на фронтовака, представителя на по-старото поколение, се обединява с изповедта на младия човек, нашия съвременник. Двете изповеди, двете съдби не си противоречат, напротив, в тях се усеща някакво духовно взаимодействие и връзка — едната сякаш допълва другата, осветява я отвътре, продължава я.

Авторът на повестта винаги е следвал правилото да разказва единствено онова, което сам е изпитал. „Война и плен не съм изпитал и смятам, че нямам право да пиша за тях“ — казва той. Но въпреки това дългът и някаква „смътна вина“ към Андрей Тарасович го карат да пише. Подчинявайки се на дълга, възкресявайки забравения разказ за войната, авторът прибавя своята болка, своята капка кръв към страданията на Андрей Тарасович. И като дава от себе си, той придобива сила на духа и твърдост, които са му необходими в собствения живот и писателска работа, помагат му да преодолее отчаянието и неверието по пътя към своята цел.

В първото си произведение „Записки на младия човек“ А. И. Херцен пише, че биографията на онзи, който е „живял с ум и сърце, който е преминал гореща младост, който е страдал по човешки“, представлява интерес преди всичко като „зрелище, показващо развитието на духа под влиянието на времето, обстоятелствата и случайностите, раз-

гръщащи или ограничаващи неговото нормално, общо движение“. Хершен утвърждава правото на художника да изобразява именно развитието на духа, т. е. самия процес на духовно и нравствено съзряване, който се извършва най-бързо и драматично в младостта, по време на изграждане на човека в живота, по време на социалната му адаптация в обществото.

Прозата за младия герой през последните години също се опитва да представи развитието на неговия дух, нравственото му самосъзнание и мироглед. И задълбочаването на частния, личен подход към нравствените търсения на съвременния герой, изостреният интерес на писателя към сложния вътрешен свят на човека не бива да се разглежда единствено като новост на днешната литература. Тук се проявява верността към традициите на Толстой, Чехов и Горки при изобразяване на характера, когато заедно с дълбокото социално-историческо съдържание, героят носи в себе си висок духовен смисъл, истинско „зрелище, показващо развитието на духа“.

Едно от ярките явления в литературата напоследък е възвръщането ѝ към нееднозначния герой, който понякога се съмнява в себе си, но жадува за нравствено самоусъвършенстване (както е у Толстой), за духовно самоутвърждаване (както е у Достоевски), за безкористно служене на общочовешките идеали (както е у Чехов). В този герой явно се проявява стремежът на писателите да преодолеят разстоянието между реалния и „литературния“ живот, да покажат не само парадните, но и драматичните страни в битието на съвременния човек, а също и възможността за нравствено преодоляване на противоречията.

За да разкрият образа на младия съвременник, писателите са избрали най-сложния път — на психологическо проникване във вътрешния свят на своите герои. Напълно се отнася за съвременния герой известният стих на Б. Пастернак: „С кого се бори непрестанно? Със себе си, със себе си. . .“ И наистина в произведенията, в които действуват млади герои, най-често липсват „аварийни“ ситуации, така обикнати например в литературата през 50-те и отчасти 60-те години. Драматизмът тук се постига, като се показват чувствата и преживяванията на човека, нравствените противоборства на личността със себе си, изпитанията в бита и любовта. Тук се проверяват не само „духовно-нравствените“ качества на характера, но и гражданският му потенциал.

Същевременно критиката е отбелязвала, че далеч не всички герои в съвременната проза, заети със самоанализ, рефлектиращи, склонни към ирония и самоирония, отговарят на високите нравствени изисквания, които руската и съветската литература винаги е предявявала към човека, към положителния герой. В тия критични упреци има известна истина. Търсещ свой път и свое място в живота, младият герой засега трудно може да застане на едно духовно и нравствено ниво например с героите в прозата за войната на В. Биков и Ю. Бондарев, Г. Бакланов и В. Кондратиев, К. Воробъев и В. Семин. Твърде високо е това ниво и твърде скъпо е заплатено то от военното поколение писатели. Но значи ли това, че главна причина за „недостатъците“ на героя в новата проза е неговият „спокоен“ живот? Мисля, че не. Причината очевидно е, че в характера на съвременния млад герой често пъти липсва движеща го идея, или ако тя съществува, контурите ѝ са доста размити. Героят преди всичко е зает да търси тази идея, а търсенето понякога е затруднено. . .

Изобличавайки духовните и нравствените аномалии в съвременния живот, стандартите и стереотипите в отношенията между хората, писателите понякога съсредоточават вниманието си към негативни явления в характера на съвременния герой. А най-значителните художествени сполуки в пресъздаването на образа на младия съвременник през последните години са свързани с дълбокото идейно-философско осмисляне на характера, с пълната изява на неговото духовно взаимодействие с миналото и настоящето, с проблемите, които вълнуват цялото човечество и всеки отделен човек. Тъкмо такива се очертават много герои в произведенията на съвременните писатели, които въпреки привидната си битова „заземеност“, въпреки външното спокойствие в своя живот и отсъствието на екстремални ситуации и социални катаклизми, са характерни представители на днешното младо поколение.

Преведе от руски: Димитър Кирков

ЩРИХИ КЪМ ПОРТРЕТА НА УЧЕНИЯ

(75 години от рождението на акад. Пантелей Зарев)

СИМЕОН ХАДЖИКОСЕВ

Вече повече от четири десетилетия Пантелей Зарев е средишна фигура в нашия литературен и културен живот. Днес за нас е трудно да отделим впечатленията от неговата научноизследователска и критическа дейност от цялостното му излъчване на преподавател и възпитател на няколко поколения студенти, на общественик и строител на социалистическата култура, отдавал всеотдайно сили и талант навсякъде, където партията го е изпращала. В тази разностранна творческа и обществена дейност има нещо типологически сродно с идеализма и всеотдайността на любимите на П. Зарев дейци на Българското възраждане, които са поставяли на преден план усилията си „на ползу роду“ и едва след това са били учители, просветители, учени и т. н. Общественият идеализъм, закален у Зарев още в годините на антифашистката борба чрез бойка и останала непокътната от годините комунистическа идейност, съставя солидната нравствено-етична основа на личността му, която и днес не престава да ни поразява с монолитността и целеустремеността си.

Може би най-респектиращото в излъчването на тази едро скроена личност е непобедимото усещане за неизчерпаема духовна енергия. Фигурата му не внушава представата за кралимарковска сила, но еманацията на духовността е съсредоточена в одухотвореното, спокойно и все пак вътрешно напрегнато лице, зад чийто висок лоб зреят интелектуалните прозрения на литературоведа, народоведа и критика, обогатили съвременната ни литература. Познавам го отблизо вече почти тридесет години — бил съм негов студент, стажант-асистент и асистент в ръководената от него катедра по „Теория на литературата“ във Факултета по славянски филологии на СУ „Кл. Охридски“, а сега работя в тясно сътрудничество с него в качеството му на заместник-председател на БАН и председател на Дружеството на филолозите българисти — и мога да заявя, че високата обществена почит и признание, с които е удостоен за неуморната си литературоведска и обществена дейност, не са го променили. Акад. П. Зарев е все същият скромен и неуморен радетел на родната наука и култура, все така грижовен за младите научни кадри ръководител, все така устремен към нови творчески хоризонти, сякаш годините нямат власт над него.

И все пак най-респектиращо за мене е творческото дело на П. Зарев. При това забележителното е, че въпреки почти полувековното си присъствие в българската литература, П. Зарев не познава що е спад на духовна и интелектуална енергия. Прехвърлил прага на седемдесетте години, ученият се нахвърли с неподозирана енергия върху слабо разработени проблеми на литературната теория и отпечата две внушителни изследвания, които са само част от един все още незавършен цикъл.

Хронологическият подход е най-малко подходящ при подобна респектираща творческа плодovitост. Внимателното обглеждане на всяка книга от творческия път на литературоведа, литературния историк и критика Пантелей Зарев би разфокусирало

погледа към неговото мащабно творческо дело, би ни лишило от възможността да съзрем неговите панорамни очертания, определящи реалното място на твореца изследовател в съвременната българска литература.

Преди да се опитам да шрихирам най-едрите черти от творческия профил на П. Зарев, искам да напомня, че в началото на творческия си път той е бил раздвоен между литературознанието и белетристиката. Може би участието му в ръководения от партията и РМС литературен кръжок „Хр. Смирненски“, където е дружал с бъдещи големи белетристи, като П. Вежинов, А. Гуляшки и др., си е казало думата за появата на двата сборника с разкази „По крайбрежието“ (1938) и „Боян партизанинът“ (1945). Няма смисъл да ги оценяваме от висотата на изминатия по-сетнешен път, макар те да се „вписват“ органично в тогавашната ни млада проза. По-същественото е другаде: минал през изкушенията на „същинското“ творчество, П. Зарев се е запознал „отвътре“ с особеностите на оня емоционален и интелектуален кипеж, който теоретиците назовават неточно творчески процес. Оттогава му е останал не само чудесният литературен псевдоним, утвърдил се отдавна и като фамилно име, но и способността за съпреживяване, непогубената артистичност, които придават пълнота и темперамент на литературнокритическия слог, като го приближават на моменти до приповдигнатостта на есето.

Още в началото на литературноизследователската си дейност П. Зарев фиксира основните насоки на своите творчески интереси, към които неотклонно ще се връща в различни периоди от творчеството си, за да ги доутвърди и обогати. А тези насоки са четири — литературна история, теория на литературата, народопсихология и литература и критика. Характерно за Зарев е това, че у него тези насоки съществуват едва ли не в синкретично единство, въпреки че в отделни изследвания една или друга от тях взима връх. Едва ли е случайност, че в първите си изследвания младият учен се насочва към сложната проблематика на Българското възрождане. Така е озаглавена първата му литературоведска книга от 1939 г., преработена и допълнена вече след Девети септември — „Българското възрождане“ (1945) — и появила се в още две издания през 50-те години. Още в тази книга, издържала проверката на времето, проличава вкусът на П. Зарев към мащабни изследвания, в които специфично литературната проблематика е пречупена през фокуса на обществена проблематика и специфично народоведски проблеми. Може би подтик му е дал и университетският курс от лекции на Боян Пенев, издаден по времето, когато Зарев е бил студент, като „История на българската литература“. Подтик, ала не за подражание, както се случва при мнозина, а за превъзможване от нови идейно-методологически позиции. Защото в „Българското възрождане“ П. Зарев реално се издига над ограничеността на Боян-Пеневата културно-историческа гледна точка и подхожда към разглеждания от него изключително сложен обществен и културен феномен от позициите на марксистеската социология и естетика. Разбира се, някои от неговите тълкувания по-късно бяха доуточнени от нашата историческа и литературоведска наука, но принципно новаторският му подход си остана ненакърнен. П. Зарев разглежда развитието на литературното съзнание през епохата на Възрождането в контекста на националноосвободителните борби и на „развитието на буржоазно-демократическата революция“, както гласи подзаглавието на една от неговите книги за Възрождането от края на 40-те години.

Най-същественото е, че още в този най-ранен етап от своята литературоведска дейност, който съвпада с ранния период от утвърждаването на литературознанието и литературната история в условията на социалистическото съзидание, П. Зарев не само доказа блестящо възможностите си на концептуално мислещ учен, но и рядкото умение да се ориентира към актуални и мащабни проблеми на литературната наука. Същевременно като професор и ръководител на катедра по Теория на литературата в Университета в продължение на почти четвърт век (от 1950 г.), той се насочи към актуалните през първото десетилетие след победата на социалистическата революция проблеми на преоценката на литературното наследство и теоретическите въпроси на марксистско-ленинската естетика. Естествено в книгите и изследванията на учения от този период се оглеждат и някои от предразсъдъците и грешките на тогавашната ни литературна тео-

рия и критика, която попадна в плена на догматизма и опростителството през периода на култа към личността. Но „родилните петна“ на социологизма и схематизма са сравнително несъществени в трудовете на Зарев от този период и тъкмо този негов жив и неподправен усет към литературната творба му позволи много бързо, още в края на 50-те години да се отърси от заблудите и готовите схеми и предписания, да подходи по новому към литературния процес.

Споменах, че у П. Зарев теоретикът, литературният историк и критикът живеят в неразлъчно единство. Този литературоведски „синкретизъм“ си има свои безспорни предимства, защото дава възможност на теоретика да подкрепя тезите си с примери из живата художествена практика и подпомага историка да съизмерва явленията на миналото с постиженията и тенденциите на днешния ден в литературата. Ала този своеобразен изследователски синкретизъм не е конструирана схема при Зарев. Темпераментът на литературния критик е сякаш природна даденост у него, в критическата статия и рецензия той сякаш проверява нагледно способността си за гъвкавост и точност на съзнатата способност и затова няма нищо учудващо, че и до днес, в осмото десетилетие от живота си, критикът не престава да ни изненадва с темпераментно написаните си статии, провокирани от събития из текущия литературен процес, свидетелстващи за непреходна младост на духа.

Но той беше критик и в началото на 50-те години, когато случаят пожела да попадне сред „злополучните критици“ на романа „Тютюн“. Не е необходимо със задна дата да възкресяваме този тъжен епизод от нашата най-нова литературна история. За съжаление той протече по сценарий, продиктуван от властващите по онова време култови методи, като съгрешилите критици бяха смърдени като ученици, а истината беше декретирана „отгоре“ като окончателна и неподлежаща на обсъждане присъда. Но „случаят „Тютюн““ е показател главно с ненормалните условия, при които трябваше да се развива литературната критика.

В „Панорама на българската литература“ П. Зарев прави задълбочен анализ на общата културна атмосфера през култовския период, разкрива механизмите на порочната практика на декретиране, спира се на грешките на тогавашната критика. Своята „вина“ по отношение на Д. Димов той изкупува многократно чрез новите си анализи на романа „Тютюн“, чрез проникновените портрети на писателя, правени от него в различни години, в които правят впечатление зрелостта на съжденията и артистизмът на критическия изказ. Но през 50-те години „случаят Тютюн“ наложи сериозен отпечатък върху творчеството на критика изследовател, който за известно време се затвори в себе си, почувствува настоятелна потребност от размисъл и преоценка. И докато тогава критикът се беше оттеглил от текущия литературен процес, теоретикът на литературата получи широко поле за изява. Всъщност в края на 50-те години и началото на 60-те години П. Зарев беше съсредоточил усилията си в две направления — теоретически проблеми на художествената литература („Стил и художественост“, 1959, „Богатството на литературния процес и социалистическият реализъм“, 1960) и разработка на възлови въпроси от родната литературна класика („Класика и съвременност“, 1961, „Христо Ботев“, 1963).

Една непосочвана, струва ми се, особеност в творческия натюрел на литературоведа Пантелей Зарев е кръговата ц и к л и ч н о с т. Ако се вземем по-внимателно в заглавията на неговите книги, ще установим, че изследователят периодически се завръща към вече изследвани теми, но вече от нова гледна точка и от висотата на един по-зрял литературоведски опит, който му позволява да „снее“ диалектически най-ценното от вече създаденото и да се отгласне към нови обобщения. Така „Българското възрождане“, „Българската литература“ и „Класика и съвременност“ са всъщност наброски към „Панорама на българската литература“, която се появи по-късно. Книгата „Стил и художественост“ е само „пролегомен“ към монументалното изследване „Теория, психология и техника на стила“ (1984). Проблемите на народопсихологията, разглеждани в тясна връзка с литературата, интересуват П. Зарев още от началото на научноизследователската му дейност. В „Панорама на българската литература“ те вече получават и по-

задълбочено теоретично осмисляне: целият трети дял от втората част на първия том е озаглавен „Народопсихология и литература“, като за първи път там ученият формулира своите разбирания за национална съдба, и национален характер и единството на тези два компонента „чрез литературата ни“. В „Народопсихология и литература“, претърпяла две издания през 70-те години, тези идеи са задълбочени и уплътнени. Но ученият непрестанно обогатява своите представи за основните компоненти на литературния процес. Свод на неговите новаторски търсения в областта на народопсихологията е появилият се през поледните години труд „Българска народопсихология и художествена литература“ (1982).

Мнозина литературоведи и критици споделят мнението, че връх в творчеството на П. Зарев е петтомната „Панорама на българската литература“ (1966—1976). Без съмнение тя е едно от най-внушителните постижения на българската литературоведска мисъл от социалистическия период. Двукратното ѝ издаване у нас, както и появата на многобройни съкратени издания в чужди преводи, свидетелствуват за значението ѝ като път за опознаване на историята на родната ни литература не само у нас, но и в чужбина.

Оценката на такова мащабно творческо дело като „Панорамата“ предполага поставянето му в контекста на сродни трудове. Изглежда, сложността и многообхватността на една история на литературата е обезсърчавала повечето ни изтъкнати литературоведи, щом като са толкова оскъдни резултатите от подобни начинания. Четиритомната „История на българската литература“ на Боян Пенев е системен свод на неговите университетски лекции, но ние не сме сигурни дали големият учен е щял да издаде тази „История...“ във вида, в който я познаваме. Във всеки случай тя е достатъчно респектираща като мащабност на изследователския подстъп към литературните явления и независимо от неизбежните ѝ методологически недостатъци, аз съм сигурен, че е служила като подтик и за П. Зарев, разпалвала е неговите амбиции на изследовател литературовед. Струва си да се замислим върху неслучайното според мене съпадение, че и „Историята“ на Б. Пенев, и „Панорамата“ на П. Зарев започват с проблематиката на Българското възраждане, а единственото осъществено напоследък издание на недовършената история на литературата от Б. Пенев (1976—1978) е под редакцията на акад. П. Зарев и с негова въстъпителна студия, оценяваща по достойнство постиженията на забележителния учен от недалечното минало.

Разбира се, всички аналогии са условни. Близост между Б. Пенев и П. Зарев не ще открием нито в методологията, нито в стила на научното изложение. Тя се корени в амбицията по мащабно литературоведско виждане, в стремежа да се открие собствен поглед върху литературноисторическия процес. В следдеветосептемврийския период на заслужена популярност се радваха „Страници от историята на българската литература“ (1953) на доайена на нашето съвременно литературознание Георги Цанев, които успешно изпълняваха функцията на история на новата ни литература.

Внушителният обхват на „Панорама на българската литература“ от П. Зарев — от втората половина на XVIII в. до 70-те години на нашето столетие, сам по себе си респектира и удивлява. Но при подобен мащабен замисъл той е предисловие на *sine qua non*, т. е. разбиращо се от само себе си. Новаторското в замисъла на изследователя е новият подход към обществените и литературните явления, който съвмества в себе си научния анализ и обстоятелственост с импресивно и артистично шрихирания портрет на писателя. Неведнъж е изтъквана тази завладяваща особеност на изследователския подстъп на Зарев в „Панорамата“, която превръща прочита на тази шесттомна поредица (ще припомним, че първият том излезе в две части, всяка от които е равна на отделен том в едно вълнуващо интелектуално занимание, при което читателят не е смазан от академичната многоученост на автора, а е непрестанно подтикван от него към „доизграждане“, доизвайване на познати и любими образи от родната литературна история.

В „Панорамата“, т. нар. научен апарат — цитати, препратки под линия и т. н., е сведен до минимум, за да облекчи непосредственото общуване с текста. Подходът към литературния процес е, условно казано, проблемно-монографичен. Обикновено изследователят предлага в една или две големи обобщителни глави

своето виждане за особеностите на литературния процес през разглежданата епоха и след това помества „портрети“ на най-значителните автори, които запълват с едрия си ръст съответния период. При това няма никакво противоречие между вдъхновения есенстичен подход към явленията в обобщителните глави и подхода към отделните автори. Многобройните творчески „портрети“ на писатели, които изпъстрят „Панорамата“, не са миниатюрни монографични изследвания. И в тях литературоведът следва понякога причудливата логика на свободните асоциации, за да изгради възможно най-живия образ на твореца и човека, когото портретува. Твърде често той се позовава на спомени и впечатления на съвременници и приятели, тъквува проникновено черти от физическия портрет на писателя, а на елементи от биографията му се спира само когато даден факт е обяснение на творческия натюрел. Подобен подход може и да смути привикналния на хронологическо-монографичния подход, при който се започва от рождената дата на писателя, говори се за семейната му среда, за дебюта, първите книги и т. н., и т. н. Едва ли ще бъде пресилено да се каже, че още преди да се разрази нелепий спор за цвайгизма и артистичната критика, П. Зарев вече беше предложил образи на артистична критика в първите томове на своята „Панорама...“ И тук е наложително да добавим, че той притежава блестящ дар на критическо съпреживяване и творческо-интуитивно превъплъщение. Почти без изключение образите на портретуваните от него писатели не влизат в стълкновение с нашите предварителни представи за тях. Равноценни и еднакво убедителни са портретите на възрожденците П. Р. Славейков и Л. Каравелов, на Ботев, Вазов и Ал. Константинов, на П. П. Славейков, Яворов, Ел. Пелин и Й. Йовков, на Смирненски, Гео Милев и Вапцаров, на Д. Димов, Д. Талев и Г. Караславов. Всички те са облъхнати от голямата обич и преклонение на учения изследовател, но не го довеждат до безкритичност или изравняване на ценностите. Във всички случаи авторът на „Панорамата“ успява да открие същественото и неповторимото за творческия почерк на отделния писател, да посочи точно мястото му в литературния процес, като не пропуска и слабостите, и негативните страни на неговото творчество или на обществено-личностното му присъствие.

Никога няма да забравя впечатлението от прочита на главата за Пенчо Славейков, която обхваща първите стотина страници от втората част на първия том на „Панорамата“. Ще напомня, че тя е писана по времето, когато се проведе юбилейното чествуване на стогодишнината от рождението на писателя (1966), доведе до окончателното реабилитиране на П. П. Славейков и установяването на една диференцирана и гъвкава марксистическа оценка за делото му. Голяма е заслугата на П. Зарев за завършването на този процес на преосмисляне на литературното наследство като съставител и редактор на юбилейния сборник за П. П. Славейков, в който той публикува за първи път монографията си за писателя. Дотогава и аз бях живял с повърхностни школки и университетски представи за този „неудобен“ писател, който никак не се вместваше в опростителската схема „реализъм—антиреализъм“. В своя вдъхновен „портрет“ на Пенчо Славейков П. Зарев убедително доказва, че големият творец е единен в своите превъплъщения и привидни противоречия, че в делото му са изкристализирали противоречивите тенденции на епохата, в която елитарност и вроден демократизъм нерадко се проявяват като двуликия бог Янус. Удивително е и умението на критика изследовател да доразвива и обогатява собствените си представи за вече изучавани от него творци. Неотдавна той публикува голяма статия за П. П. Славейков по повод 120-годишнината от рождението на писателя, която е синтез на едно обновено виждане на делото му, невлизащо в противоречие с вече писаното за него, но осмислящо го по нов начин от висотата на изминалите двадесет години.

Не бива да се забравя, разбира се, че „Панорама на българската литература“ е авторски поглед върху литературния процес от Възраждането насам. Въпреки наличието на обективни критерии за художествена самоценност този капитален труд отразява личния вкус, подготовка, ерудиция и предпочитания на автора, които не могат да се припокриват с някаква абстрактна мярка или вкус. Но независимо от всички възможни частични несъвпадения при конкретни преценки, неоспоримо остава твърдението, че „Панорама

на българската литература“ на П. Зарев е забележителен влог в съвременната ни социалистическа култура, който отразява порасналото самосъзнание на нашето литературнознание и готовността му за едромащабни дела в осмислянето на историческото битие на народа ни.

Творец с по-слаб заряд от интелектуална енергия би могъл да се отдаде на дълга почивка след привършването на такова внушително изследване. При П. Зарев обаче работата, изглежда, е единствената форма на пълноценна почивка, чрез която се презареждат изтощените „батерии“ на духа. Поради това в десетилетието след отпечатването на „Панорамата“ вместо очаквания естествен спад на творческата му активност ние бяхме свидетели на нов „протуберанс“ от енергия. Новият цикъл от едроформатни изследвания този път е насочен към теоретически проблеми на литературата.

Десетилетието, чиято половина вече преваляме, също е изключително плодотворно за П. Зарев. Именно в началото на 80-те години се появи литературнотеоретическата „триада“, съставена от „Теория на литературата“, „Българска народопсихология и художествена литература“ и „Теория, психология и техника на стила“. Твърде много се писа за тези появили се сравнително неотдавна книги и аз едва ли бих могъл да внеса някакъв нов аспект в тълкуването им. Неоспоримо е впечатлението, че „триадата“ е тържество на зрелия талант и задълбочената изследователска мисъл на един от най-изтъкнатите ни литературоведи. Заслужава да се отбележи обаче една немаловажна подробност: тези три книги са обобщение на десетилетните занимания на учения с проблемите на теорията на литературата. Един негласен укор, който тегнеше с години върху творческото му дело, беше свързан именно с отсъствието на учебник по теория на литературата за студентите от филологическите факултети. П. Зарев изпълни блестящо този свой дълг, надхвърляйки значително скромната утилитарна цел, каквато преследва един обикновен университетски учебник. Неговата двутомна „Теория на литературата“ (1980—1981) е най-ценното пособие от този тип в българската научна литература. Тя е истинска енциклопедия по проблеми на литературната теория, в която аналитично, задълбочено и същевременно увлекателно и достъпно са разгледани всички общи и частни въпроси на литературната теория. Авторът разработва с вещина и най-сложните теоретични проблеми в светлината на най-новите постижения на марксистко-ленинската естетика, като излага аргументирано становищата си по редица спорни съвременни явления в областта на литературната теория. Истинско богатство представляват стотиците примери из родната и световната литература, които П. Зарев привежда, за да илюстрира своите теоретически размисли. Както с основание подчертаха и някои от рецензентите на „Теория на литературата“, чрез тях Зарев-критикът се поставя в услуга на Зарев-теоретика, разкривайки безпогрешния си вкус и усета си за литературни стойности. По такъв начин се сдобихме със своя национална „Теория на литературата“, която съвместява високата научност на постановките с изключителната степен на информативност и темпераментен, артистично обогатен слог, който привлича и завладява.

Изключително висока оценка заслужават и следващите части от „триадата“, които срещнаха широк отклик сред читателите и обществеността. Книгата „Българска народопсихология и художествена литература“ получи голямата награда на БАН за литературоведски изследвания „Паисий Хилендарски“ за 1983 г. Имах възможността да изложя мнението си за „Теория, психология и техника на стила“ в една разгърната рецензия, печатана сравнително неотдавна, затова само ще отбележа, че и тази книга е ценно изследване по сложен и слабо разработван у нас теоретичен проблем.

Ала академик Пантелей Зарев е човек, който рядко се застоява при вече постигнатото. Той винаги е обсебен от нови творчески планове и задачи. В настоящия момент вече очаква появата на двутомната „Литературна класика“, в която е събрал преработени очерци за видни български писатели, и работи усилено върху нов теоретичен труд, който вероятно ще видим отпечатан наскоро.

Привършвайки тази кратка статия, посветена на 75-годишнината на нашия изтъкнат литературовед, критик и общественик, с неудоволствие констатирам недостатъчността на посоченото от мене като принос за цялостното му творческо дело. За да се

изтъкнат задоволително постиженията на П. Зарев в областта на литературната теория, историята на литературата и литературната критика, би трябвало да се напише специална студия или монография. Настоящата статия си поставя за цел само да шрихира силуета на един от най-изявените ни съвременни литературоведи и критици.

Ще завърша с един малко необичаен шрих — Пантелей Зарев е н е п р о з р а ч е н като човек, т. е. той трудно се саморазкрива като личност. Онези, които са работили с него, познават неговата деловитост и енергия, всеотдайността му в работата, неговата комунистическа и човешка принципност, грижата му за колегите и сътрудниците. По-малко го познаваме като съпруг, баща и дядо, като ловец и компаньон, като приятел и другар. В моето съзнание той присъства неизменно с властния ореол на уч и т е л я, в чиято приветлива строгост има нещо от очарованието на възрожденското отношение между наставник и ученик. И трябва човек да го съгледа по домашен халат, отпуснат малко уморено в дълбокото кресло в артистично изискания хол в дома му на ул. „Якубича“, да зърне как припламват дяволити искрици в умните му очи, за да почувства, че цялото му внушително по обем и по значение за литературата ни творческо дело е съгрято от едно неподправено и ненакърнено от годините човеколюбие, което е може би своеобразен синоним на жаждата по познание и себеотстояване. За такъв човек календарната възраст е без значение и понякога едва ли не с тревога си мисля, че за този четвърт век, откакто го познавам, аз съм остарял повече от него. Не се съмнявам прочее, че идните години ще донесат нови творчески сполуки за акад. Пантелей Зарев.

ПРИ ИВАН РАДОЕВ

МАРИЯ ГАРЕВА

— Другарю Радоев, шо за феномен е творчеството — освобождаване от натрупано емоционално и умствено напрежение, своеобразен катарзис или наслада?

— Според мен това е все пак някакво вътрешно освобождаване от нещо, което е натрупал животът в тебе. Ти искаш да го върнеш обратно чрез формите на творчеството. Това е естественият път, някакъв начин човек да се освободи от житейското бreme, отхвърляйки от себе си стари модели, с което настъпва своеобразно пречистване.

Творчеството е мечта за свободата. Мечта за бъдещи модели на човечеството, на човека. Мечти — по някой път несъществими, но ти веднъж написал ги, си казваш: ето го моделът за света и човека. Това, което човек извървя от себе си, е форма на освобождаване от всички неща, с които реалният живот го потиска. Своеобразна победа над живота, над парадоксите и абсурдите му, над житейското бreme.

Разбира се, животът може да ти отвърне жестоко, защото връзката индивид—общество е дивно странно закономерна.

— До каква степен обществото влияе на твореца?

— Това е нещо определящо, нещо съществено. В края на краищата, защо са тия трагични несъответствия между творческа личност и общество в повечето случаи.

— Обикновено се смята, че неповторимостта на твореца, на неговите духовни качества, е плод на епохата, на която живее.

— Безспорно. Той е рожба на епохата си, но аз бих казал, че той е рожба повече на бъдещето. И като че ли (говоря за големите творци) това е така или иначе едно изпреварване на собствената епоха, на собственото време.

— В такъв случай не само епохата, времето и обществото влияят на твореца, а и той влияе на обществото, подготвяйки по някакъв начин неговото бъдеще?

— Те си влияят взаимно. Защо? Може поетът и да не влияе на обществото. Може би един творец кореспондира с бъдещето. И в своето време да не бъде разбран и да бъде оценен по-късно. Да бъде дори отритнат от своето общество. Говоря за общество, което създава „официалната“ картина на „многообразието“, нали? Но не може да се смята пък, че единствено поетът е надраснал всички и се е отделил. Не. Той кореспондира с дадени хора. Но те в този момент конюнктурно не влизат в определящата обществеността. Обикновено се смята, че творецът кореспондира с народ. Народът — това е обаче понятие твърде разтегливо. Ще кажем: с коя част на народа? Защото едно е народ и другото е народ. Обикновено се смята, че поетът кореспондира с най-напредничавото у народа. В такъв случай не само върви в унисон с него, но си и взаимодействуват. Идете не му падат от небето. Те все някъде се коренят в живота и рефлектират у него. И когато казваме конфликт между творец и общество, то е конфликт с част от обществото.

В същото време в моя опит, пък и във всеки опит, ще се види, че човек е срещал в живота си твърде значителни хора, твърде много мислещи и почтени хора, които не са от пияната на обществото, но са мислили и също са изпреварили своето време. Разговор с един обикновен селянин може да ви наведе на такава мисъл: колко напред е отишло народностното мислене в сравнение с конюнктурата на едно общество. Това са взаимовлияещи се страни. Както и конюнктурата също влияе върху твореца. Тя също влияе в някакво диалектически единство. И в това е драматичният момент на творчеството.

— Безспорно духовният климат на времето влияе върху творчеството на писателя. Вие в някаква степен влияете ли се, зависите ли сте от обществените вкусове и настроения?

— Оми, който каже, че не е зависим от външното обкръжение, от манталитета на множеството според мен или кокетира, или е неискрен. Не може човек да не се влияе. Да се стреми да не се влияе, е вече друго.

Лично аз смятам, че горе-долу се опазвам от „лякои неща, от които други мои колеги не могат. И на практика съм го показвал. Ето как можеше петнайсет години да не издавам поезия. Ами, не желая. Все пак, значи нещо. Друг не е могъл да го направи. Вероятно, другаде пък аз съм се издънил малко повече.

— Другарю Радоев, по отношение на композицията вашите пиеси са доста различни от модела на класическата драма — някъде липсват някои от компонентите, другаде пък в една част или в една картина се съдържат всички и се получава „пиеса в пиеса“. Това стремеж към по-ново, по-модерно конструиране ли е?

— Не знам дали е ново, пък и критиката ме е обвинявала в непознаване на драматургическите закони. Това би било така, ако за тридесетина години, откогато пиша пиеси, не съм ги научил. Защото и най-тъпият човек може да научи някакви закони. Първата ми пиеса е сглобена твърде класично с развитието на сюжета, изграден от две линии — едната социална и другата любовна, и действието е разбито. Във връзка с нея някога ми беше вменено „неразбиране“ законите на драмата. Когато един автор е толкова упорит, това не значи, че той е тъп и не може да ги научи, а че не желае да ги научи.

— А може би не толкова, че не желае да ги научи, отколкото, че не желае да ги приложи.

— Точно така. И защо? Ние виждаме съвременната драма докъде е отишла. Така е разбили всички понятия за старото триединство, че въобще в наше време е неинтелигентно да се говори за закони на драматургията. Всеки творец прави законите си. Въпросът е — когато ги приложи към театъра, т. е. когато станат театрален факт, те да са устойчиви. Какво че не са подчинени на старите понятия? Лошо е, ако авторът от невежество или от неумение конструира собствения си модел така, че спектакълът рухне. Иначе — не. Би трябвало да се поощрява постройката на собствени закони. Шото в това пък е същността на изкуството: узаконяване на индивидуалното. Такава е тя същността на таланта. И тука не става дума само за гениалните писатели, които са създали епохи и течения след себе си. Според мене за всеки един добър, оригинален талант построяването на собствен закон е задължително. В такъв смисъл конструктите, които аз правя, нямат претенции нито за новост, нито за старост — те са си мои конструкции, облепени на някакъв опит. Мен ме е привличала оная драматургия, която се е отделяла от класичността. Има хора, които ги привлича именно тая класичност. Имам право на живот и едното, и другото. Защото ползването, изучаването на образци е нещо, което само усъвършенствува собствения модел. Ако тоя модел се завърши в нещо оригинално, твоё, по което хората могат да те познаят, значи е нещо добро. Това е изкуство, това е творчество. В тоя смисъл аз се стремя към по-свободна, по-хаотична, да я наречем, по-неорганизирана драматургия; по-отворена; по-незавършена на места, по-непоследователна; неиздържана в нейната фабулна последователност; нито в последователността на характеристиките; отхвърлянето на бавните преходи, на постепенното натрупване; по-скокообразно вникване в човека; взимане на неща, които са върхови в неговия живот, които са съдбовни. Някой път аз вземам направо постъпката. И казват: не си я мотивирал. При мене често последната става причина. Но аз не я изследвам. Избягвам да изследвам бавно и подробно, така както в реалистичната литература от бавно, постепенно натрупване на факти, взаимоотношения се изгражда един цялостен образ, цялостен характер. При мен нещата стават по-скокообразно — от тема в тема. Ето при „Вангела“ — ако темата е, че тя се е нагърбила с идента да възстанови някакви разкъсани връзки между хората, в една класична драматургия това трябва да стане бавно, постепенно още от началото. Тоест, тя трябва да проведе най-малко пет-шест разговора със своите „опоненти“. Да отиде, да се срещне, да се върне; да се мотивира всичко в подробности. В пиесата Вангела отива по веднъж. За мен това е достатъчно. И онова, което в класичната драматургия наричаме последица, при мен става причина за разказ оттам нататък. Какво произтича оттам нататък, на мен лично ми е по-занимателно и затуй много пъти и при обсъждания, и при приемания на пиесите ми съм казвал: абе, разберете, не че не мога, мога да го направя, но мен лично причинно-последствените връзки не ме занимават толкова. Защото аз доказвам обратното — една последица е причина за нещо друго.

— И това е диалектично.

— Диалектично е, разбира се. Какво толкова опасно и какво толкова нелогично има?!

По-свободно се чувствавам, като мисля така разпокъсано, скачайки от място на място. Сега, в края на краищата, като се сглоби в съзнанието на човека, трябва да се получи някаква подсказана цялостност на картината. А пътищата, по които си достигнал това, са без значение.

— Мисля, че именно в тоя смисъл трябва да се приемат и вашите думи: „Аз съм избрал за себе си еkleктиката“?

— Точно така. Какво разбирам под еkleктика: напоследък (то не е нито мое откритие, аз просто го предпoчитам) ние забелязваме смещение на жанровете. Преливането, съжителстването на гротеска, сатира, фарс, драма, поетичност на едно място, така както е в живота. И аз неслучайно казвам, че животът жанр няма и че жанрът е изкуствено прелизвикан. Вероятно, за да осмисли, да отдели, да кристализира същностното; да фокусира в даден момент нещата; да бъдат „тонално“ наблюдавани. Сега се забелязва едно по-свободно ходене — като почнете от есето до романа. Има есета-романи, има писма-романи. В тоя смисъл в понятието еkleктика също се съдържат конструкции — закони, и нея също бихме могли да наречем жанр, а не безжанровост. „Човекоядката“ е такава. Всичко в нея е и драма, и фарс, и сатира, и трагедия. „Биволът“, „Вангела“, „Чудо“, ранните ми „Миниатюри“ — също. Казват: това произведение е еkleктично, т. е. то е нечисто, то е мръсно, то е някаква мешавина, то е неопределено. Защо? То е просто един събирателен жанр.

— Другарю Радоев, по какъв принцип избирате героите си?

— Всеки автор има един кръг, около който се върти, главно защото най-добре ги познава или защото му се занимава с такъв вид хора. И дълго време в творчеството си се движи в тая територия, докато смята, че все още има места за изследване и че тия герои не са изчерпани напълно. Нещайно в моите пиеси може да се забележи преповтаряне — герои, които имат нещо общо помежду си. Понеже приемаме

изкуството, най-общо казано, като една ласка за човешкото страдание, оттука всичките ми герои горедолу се нагаждат около принципа, че изкуството се занимава с изследване на човешкото страдание.

Както ви казах вече, не съм автор, който има строго определен жанр, който открива докрай се и завършил в някаква жанрова обособеност, като например комедиографите — Молиер, Ст. Л. Костов. Аз съм човек, който има за пример Шекспир. Искам с всичко да се занимавам. Писал съм и трагедии, и драми, и комедии, докато съм стигнал до нещо в тая мешавица. Така че за героите ми не може да се каже, че са комедийни. Връщам се пак на онова определение: движа се около тъй наречената от мен драматична комедия.

Най-общо казано, моите герои са хора, наранени от обществото. Носят белези от рани.

— И затова може би един от основните проблеми в пиесите ви е проблемът за справедливостта и несправедливостта?

— Какво е това понятие справедливост—несправедливост? То е нещо трудно уловимо. Докъде е плод на съзнание, докъде е плод на несъзнателност; докъде сме обидили, оскърбили, унизили несъзнателно човека, докъде това е съзнателно; къде е границата на една постъпка спрямо друга; защо ти се извършва; какво печели онзи, който я извършва; дали не губи, когато си мисли, че е спечелил? Тия форми на взаимни човешки откъснатостта ги има почти във всяка моя пиеса, а в „Биволът“ са задегнали като централна тема; това изхвърляне на човека, мислейки, че ще бъде удовлетворен, откъсвайки си; дали той е удовлетворен и дали всъщност не разрушава косвено много повече себе си; дали не се връща като бумеранг всичко онова, което извършва по отношение на другия; когато унижаваш другия, дали не унижаваш повече себе си? Ето, около тия неща се върти горе-долу всичко.

— Когато пишете, превъплъщавате ли се в героите си?

— Не бих казал, че е възможно да се превъплътиш в героите си. Първо, те са много — във всеки един...

— А как става това проникване, това влизане във всеки един от тях?

— Поначало авторът влиза малко под кожата на героите си. И много често симпатични му стават ония хора, които сме свикнали да ги наричаме отрицателни или негативни. Например в „Човекоядката“ Топузов е сатиричен образ, който би трябвало да предизвика отрицателни емоции, а през цялото време, докато съм го писал, на мен ми е бил симпатичен. Симпатичен заради това, че съм напипал героя, в който се отразяват несимпатичности от нашето време, нещо ценно като находка, което не значи, че му съчувствам и че моята позиция съвпада с неговата. Тя е точно обратната. Но парадоксът се състои в това, че аз изпитвам симпатии именно защото той започва да става много сполучлив като отрицателен образ.

Независимо какви са героите, авторът си ги обича, включително и отрицателните. Защото все си мисли: бе, този човек, подозирах го, че е лош, пък като умря, не е толкова лош. Склонността на човека към опрощение след приключване на жизнената равностетка е съставна част от неговата душевност. Аз не знам писано ли е някога и как се пише с омраза към героя. То е така... както силно се обича недъгаво дете. Особено болезнена е привързаността към едно недъгаво дете в семейството. То става обект на особено внимание, на особена нежност. Човек стоварва омразата си върху съдбата, обвинява целия живот в несправедливост. И още по-скъпа, трагично-скъпа му става неговата рожа... Невъиждайки явлението, авторът се любува и обича героя, защото чрез него се отрича явлението, т. е. отрицателният герой извършва положително дело... Парадокс, нали?

— Акумулирате ли у себе си емоциите, изпитвани от вашите герои?

— Когато съдбата на героите е върна, тя засяга автора и неговата възбуденост в процеса на писането е неминуема. Колкото и парадоксално да е, но усещайки истинността в процеса на творчество, авторът изпада в ролята на бълещия читател или зрител, на първия читател и зрител — но казах, че такова взаимодействие става само при наличието на истинност.

— Това, което казвате, е интересно, но моят въпрос беше дали при сътворяването на образите вие изпитвате същите емоции, каквито те — героите — изпитват един спрямо друг?

— Не бих могъл да отговоря точно, защото никога не съм си поставял задача да проследявам това... Но някакво съприживяване, изпитване на същите чувства, едва ли може да стане в момента на писането. Пък и след това, едно такова раздвояване — авторът да бъде и тук, и там, и с единия, и с другия... възможно ли е? Не виждам. Шото това са взаимодействия между хора, които той в момента наблюдава, понякога без да може да ги направлява.

— Следователно вие сте повече наблюдател на действията и взаимодействията на героите и психическите им състояния, които не ви докосват, вие само ги констатируте и описвате?

— Винаги съм си мислил, че човек трябва да се отнася малко по-хладно към работата си. Говоря за драматургията — при поезията това е невъзможно, защото там не знаеш как става, от какво идва. Но при драматургията се изисква известно хладно отношение. Иначе може да се стигне до сантимент, до съчувствие, до манипулация, която да убие истинността. Тук е по-оперативна работата, по-аналитична.

— Като пишете дадена пиеса, разигравате ли героите, сцените на ум? Проверявате ли после на глас репликите, за да ги чуете как звучат?

— На глас—никога, никога. Едва след като я напиша цялата, трябва да я прочета на някои приятели. Най-добре чувствавам на ум. Опитам ли се да се обадя някой път на глас да пробвам как звучи, евентуално как се произнася тая реч, просто развалям представата, която имам в себе си. Когато погледът ми върви по репликите, по-добре си представям нещата. Шото убивам собственото си отношение със собствения си глас. Като се обадя в Топузов, той не е Топузов. А иначе като го чета, мога да чуя даже актьора, щото авторът мисли понякога и за тия работи.

— Имате ли герои, които сте създали специално за определен актьор, за неговата индивидуалност, каквито случаи са ни известни от световната история на театъра?

— Специално, никога. Но някои актьори съм имал предвид. Понякога на репетиции дописвах някои неща, имайки предвид актьора.

Когато писах „Биволът“, понеже пиесата я бях обещал на Младен Киселов за Сатиричния театър, мислех съм за Калоянчев, който трябва да го играе. Той може да прави тия финтове от комичното към трагичното, даже към сентименталното, преходите на професора от едното към другото, от сериозното към несериозното, тая гъвкавост на образа. Калоянчев е много подвижен актьор. Лавирайки играе ролята си. Някой път стига до фарса, до гротеската.

Същото беше и с „Човекоядката“. Разбира се, нямаш предвид точно Тодор Колев, но в процеса на писането постепенно почнах да го виждам как се намесва с неговите абсурди — от едно състояние — чисто реално, към абсурд, без логическа връзка, а го възприемах монолитно. Много малко актьори могат да играят така без преходност, без логика от едно състояние в друго, внезапно да влизат от състоянието на гротеска, от един абсурд в чист реализъм, в чиста делничност. И всичко му приляга еднакво добре. Това е най-голямото качество на актьора — подвижността, минаването от едно състояние в друго без преходи.

— Проблемите, които разработвате във вашата поезия и драматургия, доколко са „аз“-проблеми, т. е. лично ваши, вмъкнати в творбата, и „те“-проблеми, т. е. на персонажите ви?

— Поезията е лично дело. Всичко, което пишеш, засяга лично тебе и чрез тебе другите или от другите към тебе, но всичко минава съвсем през тебе.

Докато драматургията се нуждае от известно обективиране състоянието на твореца. Обикновено авторът не трябва да се подчинява на личните си страсти, да не влага личните си възгледи за живота в героите си. Неизбежно обаче някакво действащо лице е носител на белези от характера, от съвестта, от морала му.

— Вярност това са автобиографичните елементи, които неизбежно са вплетени във всяка една творба. До каква степен те присъствуват в пиесите ви, в кои герои сте вложили белези от вашия характер и живот?

— Аз въобще приемам поезията като форма на човешка автобиография. А в драматургията до голяма степен биографията на твореца диктува и отношението му към персонажите.

— Какви са според вас, другарю Радоев, най-верните пътища за проникване в човешкия характер и вие кои от тях избирате?

— Целия жизнен и човешки опит творецът затваря в стаята, в кабинета, където работи. Тук са колбата, телескопа, човекът и звездите. За твореца, изглежда, че наблюденията от детството са най-сигурният резерв. Оттук всеки черпи до края на живота си необясними сокове. Най-релефно възстановявам човешки характери, впечатляти детството ми.

— Това, че сте прекарвали детството си на село, мислите ли, че ви е направило по-богат в сравнение с родените и израсли в града?

— Абсолютно! Богатството на наблюдения и преживявания е свързано с това — кой къде е роден, къде е отрасъл и допир с какви хора е имал. И образите на голямата литература винаги някак си са били свързани с това — дали човек е контактувал с по-нисшите слоеве на народа. Винаги по-голямото изкуство е идвало оттам. В редки случаи има т. нар. писатели-стилисти, градски, по-светени, получили възпитание във фамилии, познания, дошли от книгите. Има такива писатели, и то значители имена в европейската литература, пък и в нашата. Но онова, което е населило голямата литература, винаги е идвало с наблюдения от низините на живота, от средните и ниски слоеве на един народ. И дената, които растат на село независимо от това, дали ще станат или няма да станат писатели, са по-впечатлителни, имат повече познания за живота. Целия — тоя свят, който природата ни поднася в пълното си богатство, в тая хармония или противоречия, детето от село забелязва по-осезателно, защото всичко се извършва пред очите му. Моят Иванчо на пет години виежда на улицата момче и момиче, които се целуват. Тате, виж двама делегати — казва. Защо да са делегати? — питам. Ами, нали по телевизията делегатите се целуват. . . Ето градските му впечатления.

— Смятате ли, че все още са живи редица изконни добродетели на нашия народ, като трудолюбие, гостоприемство, скромност и пр.?

— Добродетелите, първо, едва ли само в българина могат да се запазят във вида, в който са съществували някога, като не говорим за това, че има и маса добродетели, които безспорно са изчезнали.

— Кои добродетели са изчезнали?

— Те не са изчезнали само в града, те са изчезнали и в съвременното село. Може да се подобри общество, бит, икономика, но съвсем не значи, че в същите срокове се усъвършенства и човекът. Точно обратното, по някой път се наблюдава ликвидиране на някои чисто човешки, а оттам и народностни добродетели.

Например сегашното съседство между двама селяни, дворовете — не е съседството на стария българин. В моегo съзнание добрият съсед беше нещо голямо, по-значимо от роднинството. Сега човекът е изолиран. Човек няма съседи. Както нямаме съседи в апартаментите. Селото е превърнало дворовете в апартаменти.

Чувството за взаимопомощ до голяма степен е намаляло. Намаляно е дори ритуалното отношение между хората: да кажеш „добър ден“, „добра стига“, „добре дошъл“ на непознат човек. Това са били естествени комуникации между хората, създавани от векове.

Отношението към „дреболите“ в живота, към земята, към животните също е изчезнало. Сега по друг начин гледа на прасето един свинежд, който отглежда животни за държавата. Той гледа с индус-

стриално око. По-рано във всеки двор има едно прасе, едно конче, една крава. Той знае, че и съседът му има толкова и е длъжен да ги пази, както пази собственото си. А сега какво да пази селинния? Държавата? Да, държавата би трябвало да пази, защото е негова. Но как се стига до съзнанието, че онова, което не е в къщата му, е негово? Стократно по-бавно. Поколение след поколение. Чрез драми и комедии. Какво значи преходен период за човешката душа и съзнание? Засега т. нар. преходен период в края на краищата ни поднася нещата с всичките незавършености и несъвършенства в човешкия характер.

Аз не знам как и кога ще стане тая стара колосална промяна. Мисля, че ви казах: вярвам в промяната на обществото. Човекът е непроменяем. . .

— Другарю Радоев, нека се върнем пак към вашето творчество.

Каква е ролята на прототипа и протослучката в произведенията ви? Има ли случаи, когато изцяло влиза в пиесата ви даден човек от живота, или повече служат като изходна точка, като „начална скорост“ за моделиране във въображението ви?

— В повечето случаи в литературното произведение лежи протослучка и има прототипове. Може даден характер да не е взет от конкретен човек. Друг път може автентичен човек от живота да бъде готово действащо лице.

При случките е по-свободно. Авторът е съчинител на случки. По-малко, мисля, са нещата, взети в готов вид от живота. Аз обичам повече така — да си ги измисля и героите, и случките. По ми е сладко.

— И все пак вероятно има моменти, в които чувствувате нужда от опора в реално лице, в действителна жизнена случка?

—Когато казвам, че съчинителствам, то става на базата на жизнени факти, от лични наблюдения, от разкази на други хора. На всяка измислица коренът е дълбоко в живота. Само че ако вземеш трохичка, правиш хляб. И в тоя смисъл вече ти става измислица. Но поначало не може да няма опора в реални лица, в реални случки. Може би даже авторът не съзнава, че някаква случка е залегнала в подсъзнанието му или някакъв тип, някакъв характер, и му се струва, че той го е измислил, а може би нещо е съществувало. Но в повечето случаи — едно 80%, 90% — аз си конструирам историите и случките. Доставя ми по-голямо удоволствие. Най-достоверното нещо в изкуството е измислицата.

— А кое е истината и кое е лъжата в изкуството?

— В изкуството е истина онова, което узаконява творецът, света, който създава и узаконява, това е истината за изкуството.

Има автори, които не могат да напишат нещо, ако нямат първоизточник от живота, ако няма една чута история, разказана от някого, записана. Ето например, доколкото знам, Хайтов пише така.

Един талантлив литератор би могъл да попадне на много интересни находки, които сюжетно са конструирани от самия живот. И чрез дар словото на писателя те могат да бъдат облечени в хубава дреха и да станат художествено произведение. Това също може. Но за мен истинското творчество започва оттам, откъдето започва измислицата. Защо живописците съчиняват една нова действителност, която не е отражение на реалната действителност в природата нито по kolorит, нито по композиция? Картината е свят, съвършено различен от природния. Става дума за оная живопис, която е надделяла естествения модел и сама конструира свои модели, свой свят. И затуй има свят на Гоген, на Ван Гог, докато старите живописци са гледали да наподобяват, да приличат на природата, на модела. Съвременната живопис — точно обратното — бяга от природния модел, създава свой.

— Да, но когато съвсем се отдалечи от природния модел и прекъсне всички допирни точки с него, не се ли превръща в изкуство за самото изкуство, не става ли отвлечено, формално, дори фалшиво?

— Ако лекомислената игра на въображението загуби всякаква допирна точка с реалния живот от духовните тенденции на една епоха, тогава това изкуство е или формално, или фалшиво, или изкуствено. Но то тогава не е изкуство пък.

Та в такъв смисъл конструирането на собствен свят не е бягство от живота, а усилие да се достигне най-същественото.

— Другарю Радоев, какво място заема интуицията в процеса на писането?

— Друго начало в поезията няма. Ако приемем за начало в поезията рационалното, тая поезия мога да я отнеса само към псевдопоезията. Аз съм дълбоко убеден, че не съществува такава поезия. Разбира се, рационалното се намесва. Но определящото, извикващото на живот поезия, е интуитивното, емоционалното, така да се каже, отношение към света. А най-общо казано, това е емоционално-образно мислене. Защото тя е преди всичко емоционално-образно мислене. В тоя смисъл не можем да я разграничаваме на интелектуална и примитивна, както в живописата могат да разграничават примитивисти от сюрреалисти, абстракционисти или кубисти. В поезията такова нещо няма. Но живописата поначало е по-рационално. Боровиш с материя, боровиш със сечива — това е рационално. И ръчен труд освен всичко друго. Там се съобразяваш и с химия, ако шеш, трябва да имаш познания за боята. А тук нищо не трябва освен един молив и парче хартия. Затваряш се и пишеш. Поезията е опитване на света слепешком, разгадаване на живота. Поезията не е разгадаване на живота, както е романът. Интелектуалната поезия се занимава с това — да проникне по рационален път в човешката душа.

— Мисля, че поезията е до известна степен и анализ на човешката душа?

— Чрез нея друг прави анализ на човешката душа, но тя самата не е. Поезията се ражда от хаоса.

— От хаоса се ражда, но зове към хармония?

— Да, точно така. Опитът да се организира хаосът в хармония е поезия. Бих казал: несполучливият опит да се организира хаосът в хармония, се нарича поезия.

разкажат някакъв сън, първото нещо е да се явят тълкуватели. Влизането на съня в реалния живот занимава човека и не може да го отдели като нещо незначително, за което не заслужава да се говори. С него се започва и най-ученият, и най-простият човек. Значи, има нещо, което не е обяснено достатъчно ясно и все пак още си е една загадка. Аз го смятам като част от живота на човека. Сега какво точно е то, има ли връзка с бъдещето и миналото. . . Вярно е, че можеш да сънуваш пари, а да се събудиш без грош в джоба. Но можеш да имаш пари и утре пак да се събудиш без грош. Ще кажеш: да, но аз ги похарчих. Значи сънуваните пари пак са по-добри, защото за тях не съжаляваш. Ето как сънят става част от живота, нелишена от смисъл.

— А защо ги сънуват тия сънища, каква художествена функция изпълняват в пиесата?

— То току-така, случайно те не се поставят в едно произведение. Все някаква връзка с нещо предидущо или следващо трябва да има. Самият сън е загадка и тайна, която, подхвърлена вътре в произведението, може да стане причина героите да си обяснят някои моменти от реалния ход на действието. Но аз ги употребявам просто по правилото, че са част от реалния живот на човека.

— Другарю Радоев, каква е според вас ролята на метафората или докъде всъщност стига нейната „ползливост“ в изкуството и откъде започва „метафоричният панаир“, както вие се изразявате?

— Да, аз съм писал за тая сергия на метафорите. Това го отнасям до поезията, тъй като пък стана и модна малко тая дума в последните години. Започнахме да наричаме поезията „метафорична“, „метафоричен“ театър, „метафорична“ драматургия. Самият модел така се усъвършенства, че става много удобен за епигонство. И всеки се стреми като че ли да се отрупа с многозначителна метафоричност. Като че ли метафората става единствен знак за поетичност. Това уби до голяма степен оная първична магия на поезията, която ние наричаме простота. А простотата е достъпна не само на гениите. И сега, когато четем главно поезия, пък и драматургия вече, се видим как много млади хора започват от една степен на метафорично мислене, т. е. несъзнателно епигонствуват един модел, който не е ничий. Не може да се каже: ето, ладеният млад поет подражава на Елисавета Багряна или на друг поет. Не, вече толкоз много трансформации са минали и толкоз много моделът е усъвършенствувал, че се подражава на модела, а не на автор. Идентичността на отделния поет се среща по-рядко. Значи явлението, натрупването ще доведе до спукването на тоя цирей; стига с тия метафори! Дайте да поговорим, както е говорил и Шекспир, и Вапцаров, както е говорил и Вазов, за да потърсим оная сладост на първичното в поезията, където най-добре си личи талантът; поезия, която идва отвътре; която още не е облечена, а поетът е още гол и идва само с дарбата си. И непременно ще стане със следващото поколение поети. В нашата поезия ще настъпи един отказ от претрупаността на метафорично мислене и псевдоинтелектуалното. Няма начин да не настъпи.

— Следователно мислите, че ролята на предметността, на сетивността в поезията ще нараства?

— Доколкото си спомням навремето такава поезия ние свързвахме главно с името на Атанас Далчев. Дали понятието ни е било точно. . . може би сетивна, както я нарекохте, поезия на осезанието, където може да се пипне; поезия, която е видима, която има материален живот. За мене такъв вид поезия е по-привлекателна.

Сега метафората си е метафора. Тя съпътствува всяка поезия, има я и у Далчев и т. н. Защото езикът на поезията до голяма степен е метафоричен език. Един ден, ако ни делят на периоди, цял втори период може да се сметне при мене „Един бял лист“. . . Но и тук никогата не е настъпвал отказ от оная поезия, чиято чувствителност може да те накара да пинеш, да видиш, да помириш нещата; да бъдат осезателни, плътни, материални, жизнени. Тоя момент на „достоверност“ контактува по-добре с читателя на поезия, защото е по-близък. И тя всъщност не почва от Далчев. Един Ботев е не по-малко предметен и осезателен, плътен, материален, на места груб и делничен. Но Далчев, понеже е автор на малко стихотворения, много прегледно събрани в една книжка, беше един от учителите на нашето поколение.

— Сега отново има голям интерес към поезията на Далчев.

— Вероятно това идва именно от втръсването на тая метафорична, отвлечена, абстрактна поезия, която вече се изтощи.

— Във вашата поезия вие малко се разделяте на сезони — „Пролетно разсъмване“, „Един бял лист“ — лятното ви избухване и проектираната „Есенна любов“ — значи, остава зимата да чакаме?

— Да, така е, и ако доживеем до зимата, ще бъде добре. Но човекът също е природа, която се дели на сезони. Разбира се, ако има добър шанс. Обикновено поетите имат пролет и в по-редки случаи — лято.

— В различните „сезони“ сте и по различному метафоричен: отначало сте по-земен, после ставате по-абстрактен и в последните ви стихове отново се забелязва връщане към предметното, към материалното.

— Тия новите стихове, лето напечатих в „Пламък“ заедно с интервюто, са от книгата, дето леко се стремя да намалая отрупването с метафори, абстракции, иносказания, да мина в една простота, предметност — нещата да бъдат материални, малко по-огрубени. Нашата поезия преобладава своята метафорична болест. А и време й е вече да се освободи от своята „ученост“, да се поочовечи, да стане максимално разбираема.

— Нима поезията трябва да бъде напълно разбираема?

— Трябва да бъде разбираема до голяма степен. Не бих казал абсолютно разбираема, абсолютно ясна. Защото поезията опипва нещата малко слепешком. То не е така, както в белетристиката. Там трябва да имаш чувство за анализ, за наблюдение на човешката история, на анатомията, на чиновника, на човека,

който отваря вратата, който си прави чай... В поезията нито чай се прави, нито врата се затвара. Тя е опшпване в тъмното. То не може да бъде много ясно. Поезията е предчувствие.

— Другарю Радоев, какво мислите за римата, какво е тя за вас?

— Римата е нещо великолепно. Тя до голяма степен определя майсторството на един поет — служенето на римата, строгата метричност, т. нар. изчистена, звъняща, пешна поезия. Но никога не съм ѝ отдавал такова значение, каквото някои поети. При Валери Петров например класичността е излята, римата оригинална, стихът игрив.

Римата създава някаква геометричност — като съвременните компютри действуват римата. Но бялата поезия е не по-малко силна. Аз обичам и едното, и другото.

— Може ли според вас един поет да започне направо със стихове без рима и поезията му да бъде вътрешно музикална, звучна?

— Може, може. Белият стих е по-стар от римувания. Световният опит в това отношение е толкова огромен, че кой откъде ще мине, откъде ще тръгне, е само по волята на отделния творец. Не смятам, че трябва да се мине примерно през класическия стих и четиристишието, за да се ориентираш към белия стих едва ли не като към по-висша форма, както сме приели да смятаме, че художниците са рисували дълго време академично, за да се откажат и да стигнат вече до други неща. Не се знае откъде човек повече ще научи. Аз съм писал и така, и иначе. Пиша и в свободен, и в класически стих. Даже, мисля, че най-ранните ми, първите ми стихотворения, които са били в тетрадки, бяха бели. Не знам откъде е дошло. Помня даже едно стихотворение имаше — „Звездата на Рио Бо“. Пред очите ми е. От някакъв поет — ама европейски ли беше, латиноамерикански ли беше... забито с габърче от баща ми на стената под календара... Прочел го и му харесало; за някаква звезда, която кацнала на върха на един бор и борът приличал на колелно дърво в природата. То беше в свободен стих. И едни от първите ми подражателни стихотворения бяха в бял, свободен стих.

— Пазите ли тия първи озъзнати опити? Те в тетрадката, дето ви е изпратила вашата учителка ли са?

— Някои имам тука. А тая тетрадка, дето ми я прати моята учителка, трябва да я видя.

— Другарю Радоев, как измисляте заглавията на творбите си — произведението ли води заглавието или обратно?

— И по двата пътя става. Веднъж самото заглавие, интересно хрумване на заглавие определя стихотворението. Друг път започваш — настроението, което те обзема или мисълта, която искаш да изразиш в стихотворението, раждат заглавието съвсем естествено.

— И при пиесите ли е така?

— При пиесите почти винаги заглавието ми е било готово. Променил съм някои заглавия: „Вангела“ имаше две-три заглавия — „Пешера“ я бях кръстил, „Опитите на Вангела“, докато се спира на „Вангела“. . . За мен е много важно да не се разбира нищо от заглавието. Такова да е заглавието, че човек да не може да отгатне за какво става дума в пиесата. Е, „Човекоядката“ — каква е тая човекоядка, за какво се говори... .

— Каква роля определяте на детайла в произведенията си?

— Детайлът създава динамиката на произведението. Там, в тая разхвърляност от малки части се създава силното поле на цялото. Детайлът ни говори най-ясно, най-образно, най-релефно. Той ни разкрива и идеи, и състояния, и мисли. Майсторлъкът да направиш детайла, е гаранция за създаване на цялото.

— В много от вашите пиеси имам чувството, че стигате до вица. Какво е отношението ви към анекдотичното, към видовото в комедийния жанр?

— То идва от живота, т. е. вицът е равноправен с всички други неща, които могат да се срещнат в една драматургия. Има плитки критики, които по едно време започнаха да я наричат репликатова драматургия. Но това нещо съпътства големите драматурзи — и Молиер, и Шоу, — блестяща драматургия на словото, на остроумието, на остроумния въпрос и отговор.

Словото е основното нещо тук. Даже и в ония проловути точки към „Юстинианова монета“ съм писал, че то движи действието. Така че аз им отдавам равноправно значение на репликата, на присъствието на вица и анекдота. Вицът е екстрактно мислене на народа, едно богатство.

— Героите ви понякога разказват видове.

— Понякога карам героите си да разказват видове. Аз съм съчинявал в живота видове съвсем спонтанно: среща ме един приятел режисьор и ми казва: ела да изиграем една табла. Викам: не ми се играе, отивам на сватба, Серафим Северния се жени, там отивам. Абе, вика, седни, пак ще идеш, ще изиграем една табла и ще вървиш. С тебе, казвам, мога да играя табла всеки ден, а Серафим се жени веднъж в годината... .

Вицът е форма на иносказание, което влиза като силно средство в произведенията. У всички блестящи комедиографи вицът присъства.

— Когато пишете, използвате ли речници, справочници, енциклопедии?

— Досега не помня да съм разтворил речник, за да търся дума. Не. Правил съм други неща, на пример с имена на герои — почвал съм да си правя списък на мъжките имена, списък на женските именасъобразно характера. Разгръщал съм и аз тайно, както някои казват, телефонния указател, ама много рядко е било това. Повечето сам съм си измислял имена.

Разгръщал съм историята или документални четива за справка — това е неизбежно.

— Може ли писателят изцяло да разчита на вродения си усет към словото или е нужна и специална езикова подготовка?

— Не, аз не смятам, че езиковедски познания са нужни на писателя и не зная дали всички писатели са седяли да се занимават с проблемите на езика. По-скоро те самите са създатели на езика, а друга е работата на езиковедите, която до голяма степен се обуславя върху писателския опит. Онова е наука върху езиковия опит на народа и писателя. Следователно писателят учи езиковед, а не обратното. Езиковедът не може да научи писателя на език. Писателят се учи от живия език. Това е първоизточникът — живота. Може да бъде неправилно изречението, може. Аз имам маса такива. И някой път редакторите казват: това е неправилен израз. Нищо, че е неправилен. Какво като е неправилен? Аз, сега като говоря, правилно ли говоря? Особено цветист е езикът, когато е неправилен. Някъде в диалога на пиесите си съм се стремил да разваля езика, да не е граматически, да не е синтактично верен и т. н.

— Но това вероятно е от желание за повече колорит или изпълнява по този начин и определена художествена задача?

— Да, и така е — един стремеж да се доближа до говоримата реч, която поначало винаги е неправилна. Така както тоя целия наш запис е едно неправилно говорене. Ето, да кажем, Димитър Димов — всичките му пиеси са ми фалшиви. Щото са написани от негово име, на стилиста Димитър Димов. Приели сме, че той е майстор, но според мен това е една суха фразеология. Това са въпроси и отговори, вметнати, обърнати изречения, инверсии, направени така, за да изглеждат интелигентно. В драматургията това нещо не може. Това е убийствено за драматургията. Драматургията от стилист не може да се прави. Ако езикът не се повреди вътре съзнателно, ако той не се доближи до уличната, до житейската реч, драматургията не става.

— Във вашите пиеси се срещат някои непонятни думи като „прангула“, „шминга“, „варток“. Сам ли си ги измислихте или са стари народни думи с митологичен характер? Имате ли случаи на собствено словотворчество?

— Измислям си думи — понякога да значат нещо, понякога нищо да не значат.

— Другарю Радове, имате ли специални изисквания към художниците на вашите книги и постановки? Особено при сценографиите има интересни имена — Асен Попов, Стефан Савов — сам ли се насочвате към тях?

— Към художниците на книги никога не съм имал особени изисквания, но за постановките много се интересувам.

Със Стефан Савов сме стари приятели от близо трийсет години. Аз го ценя затова, защото той е един от малкото театрални художници със самостоятелно мислене. И с режисьора много-много не говори. Казва: аз ще предложа как виждам нещата и след това ще говорим. И това е по-верният път. Изведнъж режисьорът вижда нещо, което не си е представял. Но то може да му даде идея за нещо, които не е подозирал. И тогава, когато авторът не подозира как ще го нарисуват, нито как ще го поставят, когато режисьорът не знае как ще го нарисуват, а познава само драматургията, добре е да се зароди конфликтно мислене, от което да произтичат допълнителни идеи.

Някъде разминаването е пълно — съществували са моменти, когато аз не съм могъл, не съм желал да гледам своя работа заради начина, по който са направени — като режисура и като сценография и са ми били дълбоко противни.

— Кои постановки имате предвид?

— Е, случвало се е...

— Намирате ли някаква връзка между съзерцанието на произведение на изобразителното изкуство и четенето на книга?

— Не само по линия на насладата, а главно като проблематика, която предизвикват и едното, и другото, защото всяка значителна живопис е проблемна.

— Задавате ли си въпроси, когато гледате една картина?

— Аз много обичам да си задавам въпроси. От картините получавам някой път и идеи.

— Кои идеи са ви хрумвали след гледане на живописно платно?

— Идеи за цяло произведение — не. Но настроение, подсещане за детайл, вдъхновение.

— Посетили сте прочути световни галерии като „Уфици“, „Пити“ и други и някои известни салони на модерното изкуство. Към кои клонят предпочитанията ви?

— И към едното, и към другото. Гледам с възхищение на старата живопис, на старата скулптура... Има хора, не могат да гледат съвременна живопис и си държат на класиците. Това не е белег на изостаналост. Това е разлика в световите. Не мога да кажа, че като гледам Рембранд, Пикасо ми е непоносим. Обратно. Те подтикваат любовното ми един към друг.

В очите на непросветения модерната живопис изглежда глупост или несъстоятелност. А мене именно това ме възхищава — докъде е стигнало творческото безпокойство, за да се зареже модела и природата, и илюзията за достоверност. Гледах едно голо тяло от Рубенс и едно от Пикасо. Разликата в рисунката не е само въпрос на личен стил — тук е протекла цяла епоха от творческата мисъл, за да се стигне до отказ.

— Тъй като споменавате Пикасо, сещам се за една негова мисъл, че в деня, когато се купува картината и я окачват на стената, тя добива съвсем друго значение и нейната живопис пропада. Вие какво мислите по тоя въпрос? Виждам у вас оригинални платна — за украса ли служат?

— Единственото нещо, с което не мога да се съглася, е, че картината е украса. Аз си сядам някой път, гледам си ги... Ако е за украса, ще си купя цветя. Истински. Те имат и аромат. А картината — на какво мирише? На лудост.

Пикасо казва, че всеки човек на изкуството е малко или повече ексцентрик и винаги може да бъде нещо впечатляващо. Вчера четох едно интервю с Марлен Дитрих. Излиза, че никога не се е интересувал

дала от изкуството, от славата, че всичко било за нея семейния живот. Глупости! Цял живот е драпала, аз би казвал, за слава. Цял живот се е борила с тоя Холивуд и кой знае какви номера са правели помежду си, защото естествено е един човек на изкуството, особено пък в тоя актьорски свят, света на художниците, да се стреми към слава, към изява. Какво е славата? То няма нищо лошо в тая работа.

— Вие самият как гледате на славата?

— Ами, славата, ако ѝ дадем друго име, би трябвало да е признание за твоя труд. Аз така гледам на нея. Славоблюб е в различни степени всеки творец. Няма творец, който да не желас да се докаже пред света, че е нещо, че е нещо повече от другите, че неговият труд, неговите произведения трябва да станат достойни, едва ли не, на човечеството. Иначе няма защо да твори, би държал вкъщи всичко това.

— А какво мислите за скромността на твореца — качество ли е тя или е „знаме на некадърниците“, както нерядко се чува сред хората на изкуството?

— Има една прочута формулировка, че скромността е качество, когато човек няма никакви други качества. В нея, разбира се, има известна диалектическа истина. Общо взето, струва ми се, че хората на изкуството не са скромни хора. Би било нелепо да кажа: пък аз съм скромен. Вероятно не съм скромен и сигурно не съм скромен.

— Но какво значи скромност?

— Първо, това е търпимост към другите. А талантът още е появата си е съпротива на нещо. Ако такъв човек е скромен, той бива лишен от воля за борба. Затова по някой път се стига до крайности, до неприятели. Вие знаете какви отвратителни характери има, при гениите особено. Може ли да се каже „скромен гений“?

А скромността си има своите метаморфози. И към различни хора приляга различному. Човек може да изглежда нахакан при едни обстоятелства, а по отношение на частния живот да е много скромен, да изпада в неловкост при срещата с един старец, с един прост човек, който търси съчувствие. Пред него той може да стане много по-свят, да изпадне дори в малодушие от факта, че има такива хора. Много зависи от насрещната страна. Когато насреща си имаш арогантен тип, естествена е реакцията за самозащита. Трябва да бъдеш скромен пред настъпващия проstack? Скромността е форма на капитулация. Скромен трябва да бъдеш в обикновения живот, в отношенията си с хората, със заобикалящите, с близките си, с приятелите, с хора, които не са ти врагове, със случайно срещнати, с непознати — там, да. Иначе — не.

— Вие например какво бихте предпочели — да се униожите творчеството ви и да се запази името ви в бъдещето или да се заличи името ви, а да се съхрани делото?

— Или всичко, или нищо!

— Другарю Радов, когато мислите за любимите си поети, сещате ли се за някои техни тълкувания?

— Разбира се, разбира се. Спомням си какво е писано. Много често човек попада на страници оценки върху даден поет или драматург, с което дълбоко не е съгласен. Другаде забелязвам пък колко ловко и с какво набито око критикът е наблюдавал и се съвпада напълно с това, което аз си мисля. И едното, и другото се случва.

— Известно е, че произведението е резултат на едно колкото сложно, толкова и естествено човешко преживяване. Смятате ли, че за да го разтълкува пълноценно, критикът трябва да мине по пътя на същото такова преживяване или е достатъчно чисто рационално, хладно интерпретиране?

— Защо трябва да има същото преживяване? Едва ли може да повтори същото преживяване? То не е задължително. Сега могат да се случат и такива работи, нали? Аз съм разговарял с критици и казвам: точно това се случи с мене или еди какво си, така съм чувал. Но в никакъв случай не е задължително. Критикът обикновено не гледа емоционално на третираната материя. Той гледа рационално. И това е неговият занаят, това е неговото призвание. Талантът на критика е талантът на хладнокръвния човек, на аналитика, на мислителя, който прави своето мисловно построение, естетическо-философско построение върху дадена материя. Аз не обичам есеистичната критика, тоя вид емоционална критика. Обичам естествено „рационален“ артистизъм, чувството за остроумие, чувството за ирония особено ценя, което е много рядък дар на критическа мисъл. Поначало критикът трябва да се развълнува от произведението, но когато пише, трябва да преценява с хладен ум. Един критик не може да поднася своите емоции и екзалтации. Критическата дейност не е емоционална.

— По адрес на критика вие казвате: „Това той го е научил отнякъде... Да, научил го е от библиотеките, но не от живота.“ Може ли това да се разбира като ваше мнение, че критикът няма връзка с живота?

— Напротив, критикът е задължен да има много солидна връзка с живота. За жалост обаче това на практика почти не е така. Обикновено критиците са книжни хора, кабинетни хора. Не че те живеят вън от този живот. В края на краищата, животът е навсякъде. Като казваме връзка с живота, това не значи, че когато писателят пише на заводска тема, трябва да иде в завода и да живее там. Това са вятър работи. Писателят командирова съзнанието си, командирова мисленето си. Не се командирова на държавни разновидности физически да присъствува „там“. Животът е навсякъде. Така че той е и около критиците. Не може да се каже, че те са изолирани от него. Но писателят доставя първоизточника, върху който разсъждава критикът. Той от втора ръка според мен гледа живота. Разбира се, когато става дума за безбройните имена, които работят върху тая планета, това са хора, които малко или повече са кабинетни. Всеки критик е малко или повече маниакално устроен към поглъщане на знания. Той прекарва времето си в кабинета в четене, много четене, за да бъде информиран, за да бъде ерудиран. Един поет или писател не е нужно да чете толкова безразборно и толкова всеобхватно. На едния писател не му е нужно да знае всичко, каквото става по света, каквото се пише по света. За един критик това е задължително. Така

или иначе, голяма част от времето му е в кабинета и мисълта му е свързана с кабинета. Докато писателят може да лентийства с месеци, без да напише нищо. Върви, движи се, работи и на улицата. Критикът трябва да седне. В този смисъл той е по-отделен от живота. И когато вменява като грех на писателя, че той писател не познава живота, обикновено това означава, че писателят не познава схемата на критика.

— Мислите ли, че когато критиката се отнася примерно негативно към вас, нейните упреци се превръщат в бариера между читателя или зрителя и творбата или ефектът е точно обратният — именно упреците стават привлекателни, дори малко пикантни реклама?

— Би трябвало да се смята и вероятно критиката е нещо, което е призовано да манипулира общественото-литературните явления. В този смисъл, възможно е, защото читателят на литература е читател и на критика. Човекът, който чете книги, не може да не обръща внимание на оценъния момент от страна на специалистта. Това е естествено. Той иска да свери своя вкус. Стиховете са все пак такова нещо, което не се нуждае много от посредник. Една поезия може да бъде изцяло отречена и похвалена от критиката и това да не представлява бариера за читателя, защото читателят е брат на поета. Критиката може само да възбуди негодуванието или одобрението му, ако се покрива с неговите мисли. Докато има читатели на проза, които се ръководят от критиката. Прочели, че едно нещо не струва, не посягат към него. При поезията такъв момент не съществува. Читателят на поезия не се съобразява с критика. Той е особен вид читател — съзаклятник, заговорник с поета.

Вярно е и друго: че заедно с едно дълго натрупване на опит от литературите, е нагрупал опит и читателят. Тоест, той през същото време е чел и толкова романи и разкази, колкото може би е чел и критици за тях. Нашата критика за беда няма твърди устои под краката си, много трудно може да бъде самостоятелна, стабилна в оценките си, да отговаря исторически за това, което пише. Имам чувството, че тя не смее или не разбира достатъчно явленията, за да можем да видим отсега кой ще е нашият Паскал, кой ще е нашият Сент Бьов, кой ще е нашият Белински, кой ще е Херцен, кой ще е Иполит Тен — не ги знаем тия хора. Те са, общо взето, като една мъгла. Има хора, ерудирани, които веднага виждаш — пишат хубаво, особено за писателите от миналото. Пристъпвайки към оценка на съвременната литература, те започват да губят пусулата (и това са талантиливи хора) не поради това, че им липсва вкус, но им липсва морал. Липсва им граждански морал, отговорност пред бъдещето. И затова оценките на нашата критика се определят повече от обществените пост, от общественото-политическото положение, което заемаш. Получаваха повече похвала, като си на върха, и колкото надолу върви стълбичката — по-малко. Те знаят как да хвалят най-високо седящите, след това малко по-малко, а по-надолу има една категория хора, които служат за отрицателен пример. В този смисъл — сега се връщам към темата — читателят сам се е нагодил и го е разбрал този номер. И затуй голяма част от нашия театрален зритель при най-малкия симптом някъде, че има нещо критично писано за някого, вече знае, че това трябва да се види, знае, че критиката лъже. Критиката нещо не смее да каже. Не че не разбира. То кой читател няма да сметне, че не разбира — това са специалистите, — но критиката нещо крие под езика си. Дайте да видим какво става. И така или иначе, отрицателната критика започва да става своеобразен индикатор за събуждане на интерес към редица произведения. Читателят много добре вече се ориентира. Аз мисля, че редовният български читател, който е превърнал четенето, консумирането на изкуство в част от своя живот, е безкрайно добре ориентиран и към тези, които пишат критика. Ако дадено произведение е нагрупано, той вече знае, че е хубаво, че е интересно и трябва да се прочете.

— Надявах се все пак, че мнението ви за състоянието на съвременната ни критика е по-добро. — Разбира се, малко абсолютизирам. Ние имаме критици значителни и техните имена читателят знае, цени и следи. Защото критиката е част от един цялостен, единен процес и без нея общото литературно дело би било незавършено.

— Аз мисля, че има един разцвет и в този цялостен процес влиза и критиката, и критическата дейност. В миналото нашите критици са се броели на пръсти. Сега, като погледнеш критическата маса, ще видиш един огромен брой хора, които се занимават с това нещо. Половината биха могли да направят по-значителни работи. Една половина от тях половина работят с 50% от възможностите си. Много малка част си поставя историческа мисия, че трябва да устои на всички съблазни, на всички опасности. Не устоява нашата критика. И най-даровитите хора са склонни към компромиси. Конюнктурата е влязла в сървта им. Напоследък възниква този въпрос за българската критика, но той възниква и се тласна по лоша посока. Едва ли не, дайте пак да бием тия явления, които са прогресивни, а не обратното. Обратната болест е силната. Дайте да бием ония критици, които се занимават с конюнктура и които знаят за какво да липшат и за кого да пишат.

И въпреки това мисля, че, общо взето, в целия литературен процес има забележим разцвет. Никоя българска литература не е контактувала така със света, както в наше време. И критически книги излизат навънка — пробиват, забелязват ги.

— Какви качества според вас трябва да притежава съвършеният критик?

— За мене критическата дейност е морална дейност преди всичко. Тя трябва да построи моста между своето време и бъдещето. Второто изискване е наличното на всичко. И то, бих казал, на известна непогрешимост на вкуса с оглед пак на бъдещето. Мен ми се струва, че критическата дейност не засяга настоящето. Тя засяга бъдещето. Един критик оцелява дотолкова, доколкото, както казах, може да направи мост от своето време към бъдещето. Тоест, това е дейност на прозорливия човек, на този, който като че ли трябва да изпреварва малко писателя. Да предаде на следващото поколение ония традиции, които ще бъдат негова изходна позиция. Критикът свързва тези звена от миналото към бъдещето, определя до голяма степен (говоря за истинския, за големия критик) тенденциите на бъдещето. Тоест, той стъпва върху дадена материя, върху дадено ядро от писатели, за да може да погледне отгъдък, напред, където е неизвестното, откъдето ще дойде другото поколение поети, което като „вземе“, ще „даде“ на следващите.

ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ В ОЦЕНКИТЕ НА СЪВРЕМЕННИЦИТЕ СИ

ЕЛКА КОНСТАНТИНОВА, НАДЕЖДА АЛЕКСАНДРОВА

Приживе Димчо Дебелянов остава неразбран и неоценен. Единствен литературният критик Иван Радославов го споменава с положителна оценка в обзорните си статии: „Литературната страница на „Смях“ и „Градът“, публикувани в сп. „Наш живот“ на Антон Страшимиров.

„Димчо умря непризнат — пише неговият верен приятел Йордан Мечкарров. — Никой от големите ни поети и критици не му обръщаше внимание. До смъртта му никой не написа статия за него.“¹ В същия дух е изказването на Николай Райнов в неговото „Слово за поета, прочетено на писателското утро, посветено на Димчо“: „Тогава кръгът около д-р Кръстев се смяташе, че има един вид патент за книжно творчество, и редакторът на „Мисъл“ беше получил, кой знае как и кой знае от кого, правото да увенчава и развенчава поети. Освен Кръстева, Яворова, Пенчо Славейков и Петка Тодоров (като не се смятаха епигоните им) по цяла България нямаше ни кръжаци, ни поети, ни разказвачи, ни драматурзи. Димчо го беше яд на тяхната олимпийщина, макар че ценеше дарбите на Яворов и Пенчо Славейков и често декламираше техни стихотворения. Веднъж ни каза, че чул нещо лошо за себе си. Подвързачов занесъл „на олимпийците“ Димчови стихотворения да ги прочетат и поместят нещо в списанието, ако им допадне. Но един от тях — не е важно кой, — като прочел името „Димчо Дебелянов“, рекъл, без да погледне самите стихове: „От човек с такова име не може да излезе поет. „Димчо“ — туй е съвсем детинско, а шом е и Дебелянов — сигурно и стиховете му ще бъдат дебелишки. Приберете си ги, г-н Подвързачов.“²

За разлика от Пенчо Славейков и д-р Кръстев П. К. Яворов е открил таланта на Дебелянов още в първите му стихотворни прояви в печата и му е давал висока оценка — затова свидетелствуват редица негови съвременници в спомените си, а по повод на поемата „Легенда за разблудната паркия“ Яворов изразява възторга си: „Този младеж ще надмине всички ни.“³

В спомена си „Яворов за двама свои съвременници“ Стилиян Чилингиров пише: „В литературен разговор стана дума за друг също тъй известен млад писател. Повод ни дадоха стихотворенията в последните книжки на списанията, някои от които — поместени в „Българска сбирка“ и „Просвета“, бяха минали през мои ръце, като близък до редакциите. Яворов харесваше едни, а други не. Но всички смяташе за надеждни опити да се превъзмогнат трудностите на нашия език, още недостатъчно податлив за капризите на ритмичната реч. От всички тия опити той рязко и подчертано отдели стихотворенията на Димчо Дебелянов. Допаднаше му много не само изискаността на формата, в която виждаше наченките на една стихотворна виртуозност, но и особената интимна топлина а на чувствата, предадени чрез жива и естествена образност, нещо необичайно за мнозина, ако не и за всички от младите ни поети. И смяташе, че ако върви по тия път, Дебелянов действително ще остави едно име истинска гордост за нашата поезия.

Тия преценки на Яворов ми направиха силно впечатление. Като знаех колко скъп беше на похвала за други и колко малко работи му допадаха, с някои от които обичаше да се издава, дори да ги обвива със злъч, аз без да ща го запитах:

— Яворе, не преувеличаваш ли? Не говорят ли вместо тебе някакви непознати на мене лични симпатии и връзки? — Той повдигна глава, изгледа ме и като попримигна няколко пъти, доладе:

— Говоря само истината. Ще я потвърди бъдещето. Вярвай ми, вярвай ми, братко мой.“⁴

¹ Йордан Мечкарров. Спомени за Д. Дебелянов. — В: Възпоменателен лист за Д. Дебелянов, Ил. Ив. Черен, Вл. Мусаков, Ст. Кричев и Ст. Панчев — загинали през войните, бр. единствен от 15 декември 1936 г., с. 2.

² Николай Райнов. Слово. . -Заря, бр. 6060 от 7 ноември 1941. Тук вероятно Н. Райнов е имал предвид сборниците „Мисъл“, 1910, тъй като сп. „Мисъл“ спира през 1907 г., когато е недопустимо да са предлагани въпросните стихове.

³ Вл. Русалиев. Животът, любовта и смъртта на Димчо Дебелянов. С., 1939, с. 51.

⁴ Стилиян Чилингиров. Яворов за двама свои съвременници. — Литературен глас, VII, бр. 247 от 31 октомври 1934 г.

В спомените си съвременниците на Дебелянов отбелязват, че Яворов не е харесвал едно-единствено негово стихотворение „Грижа“. За пръв път — пише Дебеляновият приятел Гьончо Белев — стихотворението „Грижа“ беше дадено на Яворов да го напечата в „Съвременна мисъл“, но Яворов не го публикува. Чак след няколко месеца по настояване на Димитър Подвързачов, стихотворението беше напечатано. През тези месеци Димчо често говореше: „Може би не съм никакъв поет, щом един Яворов не ми печата стихотворението.“⁶

Известно е, че до войните в центъра на литературния живот са фигурите на Пенчо Славейков и Яворов, а за поколенията на т. нар. символисти се заговаря шумно по-късно. Много показателен е примерът с литературните прегледи на Алберт Гечев, които излизат в сп. „Демократически преглед“ от 1907 до 1911 година (събрани по-късно в книгата му „Критически статии“, 1914).

Тук Алберт Гечев поставя в центъра на своето критическо внимание преди всичко Иван Вазов, Пенчо Славейков, д-р Кръстев, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров, А. Страшимиров. За най-младата литературна смяна, към която принадлежи и Дебелянов, той споменава най-общо и без да разграничават отделините ѝ представители. Интересно е заключението му във встъпителната статия, която по-късно обединява тези прегледи в споменатата книга: „По-младите писатели имаха да извършат през тия последни години една грамадна работа: да осмислят своята собствена литературна дейност, да пренесат върху националната почва онова, което бяха усвоили из чужбина като красота и като живот. И в разглежданите пет години (1907, 1908, 1909, 1910, 1911) като че ли до голяма степен бяха успели да извършат тая работа; пропе сът на осмисляване клонеше да се довърши с един небивал успех за школата. И тогава дойде войната.“⁷

Очевидно Алберт Гечев следи проявите на най-младите, между които е и Димчо Дебелянов, но, развличуван от цялостната съдба на литературата в тези военни години, тук той оценява най-общо общите възможности на младото литературно поколение, успяло да обедини за кратко време силите си около сп. „Знаме“ през 1914 година. Последните думи на загиналия в самото начало на Първата световна война критик останаха за съжаление неподкрепени от конкретни оценки. По същото време тъкмо това се опита да направи един от първите ревности и последователни критици на българския символизъм Иван Радославов. В статията си „Градът“, поместена на уводно място в сп. „Наш живот“ (г. V, 1912, кн. 7), той обедини имената на младите поети и писатели от приятелската група на Д. Дебелянов, като ги нарече творци на новото изкуство, изкуство, свързано с проблемите на градския човек. „Че българската поезия — пише Радославов — се проследва от въздуха на града и почва да лъха на парфюм, който измества вече здравец и кокичето из творчеството на един народ с примитивна и семпла душа — това е несъмнен факт. Чувството и мисълта се възбуждат. Поезията също.“

По-нататък Радославов се спира конкретно на градската тема в творчеството на разглежданите от него автори Николай Лилиев, Людмил Стоянов, Никола Янев, Константин Константинов, Димчо Дебелянов, които според критика са „знамената на един нов подем сред епохата на „декаданс“ и „безвремие“, в които много от поетите „само несръчно и лошо вървят по стъпките и следите на Кирил Христов и Пенчо Славейков“. Авторите, които Радославов откроява с ярка положителна оценка, му дават и достатъчно материал в подкрепа на неговата критическа теза: Николай Лилиев вече е написал своята поезия „Градът“, Константин Константинов е написал стихотворението си в проза „В града“ и т. н., а стихотворението на Димчо Дебелянов „Спи градът“⁸ е успяло да стане вече много популярно. Тъкмо това стихотворение критикът цитира изцяло в статията си, разсъждавайки върху неговото: „Нощ — дълбока, влажна на нощ. Пустите алеи и паркове постелят мъртви листа, а безкрайните и огромни улици и площади отгледано блестят. В такава нощ блуждае „верният“ син на града и бърза да живее — да изживее туй, което суетата и гмезът на града са натрупали през деня в душата му. Душата е препълнена чаша, която чака тишината и покой да ни даде тия перли, които страданието е кристализирало на дното ѝ... Толкова много живот, толкова интимно чувство! Носталгията и тъгата на поета на блажена Аркадия, носталгия и тъга, която обръща очите му към бога и съдбата, тук е изместена от моментната скръб, която добива критически образ, изхранена и затворена сред четирите високи и огромни стени на града.“

В статията си „Литературната страница на „Смях“, отпечатана също в сп. „Наш живот“ две години по-късно, Иван Радославов прави следното обобщение за творчеството на младите поети: „Людмил Стоянов и Лилиев са единичките (след Траянова), които работи носят явния отпечатък на едно осъзнато творчество, в което непосредните преживявания изгарят в огъня на една доста висока лична култура... А от Димчо-Дебеляновите стихове лъха самобитна, но обвита с воала на дълбоки и сложни преживявания, поезия.“

Същата година—1914, когато поетите около Д. Подвързачов се организират около сп. „Звено“, Ив. Радославов в един общ преглед на поезията отново споменава името на Димчо Дебелянов в следния контекст: „Под новото знаме, издигнато и носено до днес от Траянова, върви цялата генерация млади поети, което обаче не им пречи при проявата им като творчески индивидуалности да запазят съвършена автономия. Тук е Николай Лилиев, нежен поет, голям естет и тънък художник, една от нашите най-

⁶ Гьончо Белев. Избрани разкази и спомени. С., Български писател, 1965, 219—241. Стихотворението „Грижа“ на Д. Дебелянов, за което тук става дума, се явява за първи път в сп. „Съвременна мисъл“, г. I, кн. 5 от 1 май 1910 г., с. 333, под заглавие „Грижата“, подписано с псевдонима Frau Sorge.

⁷ Алберт Гечев. Предговор към книгата „Критически статии“. С., 1914.

⁸ Стихотворението е печатано в сп. „Съвременна мисъл“, г. II, 1911, кн. 3 от 15 април. Включено е като второ стихотворение в цикъла „Под тъмни небеса“ заедно със стихотворенията „В тъмнина“, „Далеч“ и „Молитва“. Една година по-рано в сп. „Съвременник“ под същия цикъл са отпечатани стихотворенията „Черна песен“ и „Победен“.

големи надежди: Емануил п. Димитров, един непримирим революционер в техниката, очарователен и великолепен мистик; Людмил Стоянов, художник, който увлича модерните преживявания на своята душа в една класическа и парнасистка форма. . . По-нататък Д. Дебелянов и Христо Ясенев — последният, чийто стихове дишат свежестта на едно пролетно утро.“

Едновременно със своето утвърждаване като критик на символизма Иван Радославов все повече се припраща към личността и творчеството на Теодор Траянов и това става причина за взаимното отблъскване между него и поетите от кръга „Звено“⁸.

Личността и поезията на Димчо Дебелянов със своята изключителна духовност и жажда за идеал се облъскват с пошлостта и завистта, които са се ширели и в тогавашния литературен живот. Първите му стъпки са съпроводени с много огорчения, нанесени му от посредствени и озлобени литератори. По повод на един такъв Дебелянов пише в писмо до Н. Лилиев: „Антологията“ трябва да се получи вече. Някой си глупец в „Дневник“ се е заел да пише „рецензентски“ бележки за всички поети в нея. Пише буквално идиотизми. Горката книга, горките съставители! Каква съдба! И за тебе ще пише сигурно. Още отсега със свято сърце виждам как ще бъдат смачкани от една груба просташка ръка копирено нежните твои стихове.“ (Писмото е от 7/20. I. 1911 г., Париброд.)

Един от злонамерените „критици“ на Димчо Дебелянов е Ненчо Илиев-Сириус, чието име времето вече почти е заличило. Той пише цяла поредица от фейлетони, които издава в отделна книга през 1910 г., където Димчо Дебелянов е сравнен с един бездарен графоман: Глогинко — автор на стихосбирка със заглавие „На жаждолюбите възлюбени, книга за живите, деалогирани шептения на глупостта“. Сириус не се колебае в нападите и иронията си към нито едно от имената в нашата литература. Не признава нито Елин Пелин, нито Яворов, нито Кирил Христов. . . а Дебелянов нарича „третостепенен коректор от вестник „Ден“, който не е признат дори за непризнат от Арменското кафене.“ „Това нека не очудва никого — продължава Сириус, — защото, за да бъдеш признат за непризнат талант, — е вече една степен, за която мнозина бленуват в помнатото кафене.“ Всичко това е казано по повод взетото от вестник „Вечерна поща“ интервю с Димчо Дебелянов и поместено в рубриката „Лъх на Парнас“ (бр. 2874 от 9 септември 1909 г., с. 1).

Призован от едни, хулен от други, нежнообичан от малцина, Димчо Дебелянов бива истински открит като един от най-големите български поети едва след смъртта си. Почти веднага след нелепата му смърт на бойното поле на 2 октомври 1916 година около неговото име заплетява тъжният ореол на посмъртната слава. Много преди приятелите му (Д. Подвързачов, Николай Лилиев и К. Константинов) да наредят и издадат неговите „Стихотворения“ (1920), поезията му е представена в няколко антологии, излезли по време на войните. Вестници и списания му посвещават посмъртни страници¹⁰.

Първ между тях е хумористичният вестник „Българин“ (бр. 30 от 1916), в който, както пише Тихомир Геров (цит. кн., с. 212), „Димчо печаташе своите „дребни неща“ със съзнанието, че се отклонява от големия дълг на поет“, „Българин“ дава точни данни за живота и смъртта на Димчо Дебелянов и първо го представя като „талантлив поет“, като отпечатва и стихотворенията му: „След разлъка“ (Аз искам да те помня.), „Гора“, „Черна песен“, „Жъртвоприношение“, „Скрити вопли“ (Да се завърнеш. . .) и „Кръстопът“.

През 1919 година, когато започва да издава сп. „Везни“, още във втората книжка (от месец септември) Гео Милев поставя своя *In memoriam* за Димчо Дебелянов и горещо желае да издаде първата книга на поета в поредицата на библиотеката „Везни“¹¹. Неговото високо мнение за Дебеляновата поезия още приживе на поета, за което съдим по разменените писма между двамата през 1915 година¹², се потвърждава многократно и след смъртта на Дебелянов в поредица от ритуални критически жестове и задълбочени, точни оценки, потвърдени от времето. „Димчо Дебелянов, чието творчество е силно повлияно от Яворов — пише той, — е, както впрочем всички наши лирици след Яворов, един документ за епохата: епоха — преди двадесет години — на преувеличени усилия в цялото конструктивно творчество на България, усилия, които бяха извървено тежки за кротката душа на един поет, роден много рано или много късно. Обаче поетическото творчество на Димчо Дебелянов остава една от най-блестящите страници на новата българска литература. Един майстор на стиха и на езика ни, който след смъртта си се наложи дори на враждебната нему преди литературна критика.“¹³ А четири години по-късно в своя известен предговор към „Антология на българската поезия“, 1925 г., Гео Милев определя мястото на Дебелянов в развитието на българската поезия по следния начин: „Единственият, който все още запази връзка с живота, който отрази в своята поезия негативното влияние на живота, беше поетът с чувствителната и нежна душа Димчо Дебелянов. Обсаден от нелепия околн живот, без сила да го превзвонне, Димчо Дебелянов

⁸ Вж. книгата на Георги Константинов „Едно необикновено приятелство“. С., 1967, 155—166.

⁹ Става дума за „Българска антология — нашата поезия от Вазова насам“, 1910. Съставители: Димитър Подвързачов и Димчо Дебелянов.

¹⁰ Антологите: „Най-отбрани песни из съвременната българска поезия в памет и прослава на Освободителните войни през 1915—17“, 1917; „Отбор песни от размирните години 1912—1917“. Наредили Златанов, М. Хараламби и М. Бичев, 1917; „Поетична година. Антология от български поети, наредени според рождените дати.“ Съставител Ив. Карановски, 1919.

¹¹ Вж. писмото на Гео Милев до Мария Григорова-Дебелянова в книгата й „Димчо Дебелянов. Спомени, писма, документи“. С., 1956, с. 199.

¹² Пак там, 112—121.

¹³ Вж. статията на Николай Дончев „Една оценка на Гео Милев за Дебелянов“, в. Пулс, бр. 14 от 4 юли 1978 г., с. 11 — става дума за статията на Г. Милев за Дебелянов в *L'echo de Bulgarie* от 31 август 1921 г.

вия пред себе си страшно разтворен пътя на „бохемството“ (характерен симптом за голяма част от тогавашната интелигенция). Душата му е „Разблудна паркиня“, измъчвана от вечно разказание и вечен копнеж за някакво спасително чудо: едно угнетено психологическо състояние, което налива грижливата художествена форма на дълбоки елегии, като „Миг“, „Гора“, „Под сурдинка“, „Да се завърнеш в бащината къща“ и др.¹⁴

Въпреки че не успява да издаде първата Дебелянова книга, Гео Милев дава място на един от първите отзиви за нея в своето списание „Везни“. Това е блестящо написаната рецензия на Любим Стоянов, в която между другото се казва: „Димчо Дебелянов живя в епоха на преломяване, в хаоса на преопенките, из които трябва да се роди един нов свят. Една от лъстовиците на „модернизма“ (може би най-сладозвучната), той ни предвести аромата на стоцветната пролет; но — един от първите питегорейци, — той можа да зърне само бледните пурпурни пръсти на зората, без да дочака — из бездните — възхода на своя слънчев дух. — Той стои, без съмнение, поради тая своя особеност на пророк и вестител на новото, между душите, наречени трагически. . . Наистина човек би го сравнил с албатроса в известната поема на Бодлер, дето той цар на бурята и океана, паднал случайно върху палубата на кораба, служи за забава на грубите моряци! . . .“¹⁴

Появата на Дебеляновата посмъртна книга „Стихотворения“ в самото начало на 1920 г. се оказва необикновено събитие в българската литература. „Трябваше да го изгубите, за да го намерите“ — възкликва Константин Гълъбов с познатите думи от Евангелието в статията си по повод излизането на книгата. „Защото — продължава той — значението на Димчо Дебелянов започва да се очертава едва сега след неговата смърт по-ясно в съзнанието на четци и оценители. Ние виждаме едва сега, че измежду безчислените онези бледословци, които пълнеха през последните десет години списанията ни със стихове, той е поетът, който воюва не само за форма, но и за пълно изживяване. Стихът за него е жизнена необходимост, единствен език на душата. . .“ „По-нататък, движейки се в сферата на идеи, подкажани му от немската изследователка Маргарита Сузман, К. Гълъбов анализира „лирическото аз“ у Дебелянов и митовторческото отношение на поета към действителността. Според него концепциите на Дебеляновото мировъзрение „нямат нито типично философски, нито типично религиозен облик“, тъй като се изграждат у поета повече по пътя на чувството, отколкото на разсъждениято. „В особеностите на действително преживяното Д. Дебелянов открива моментите от проявите на свръхестественото, въври обаче повече по пътя на мистика, отколкото на теософия! . . . без да е нито мистик, нито теософ. . . той е дете на тоя свят!“¹⁵

К. Гълъбов е един от големите популяризатори и тълкуватели на Дебеляновата поезия през първата половина на 20-те години. Той държи поредица от сказки за Димчо Дебелянов в столицата и страната. „Сказките ми за него — пише той в края на спомена си за поета — бяха посетени много добре, та трябваше да ги повтарям и потретям. Но това голямо посещение не беше актив на моето слово — то се дължеше на самия Димчо: на поезията му и на трагичната му смърт! Можеха ли да не се посещава сказки за поет, загинал геройски на бойното поле? Та нали всички младежи знаеха наизуст и декламираха незабравимо му стихотворение „Ако загина на война, жал никого не ще попаря.“¹⁶

Между първите сериозни анализи на Дебеляновата поезия е и статията на Владимир Василев, писана също в самото начало на 20-те години; в тази статия мястото на Д. Дебелянов в развитието на българската поезия е формулирано по следния начин: „Поезията на Димчо Дебелянов се рязко отличава от поезията на тях, които са преди и след него. Докато Кирил Христов например е — изобщо взето — твърде предметен и чисто повествователен; докато лириката на Пенчо Славейков отразява един спокойно съзерцателен, повече „симпатически преживяващ темперамент“; — а повишената чувствителност на Яворов е готова да премине в афект и се преплита на места от много интелектуализъм, — Димчо Дебелянов е само звук и образ, чиста песен, чийто лиризм никога не се нарушава от патос или реторика.“¹⁷

Самата книга „Стихотворения“ (1920) със своята структура, подбор, предговор (от Константин Константинов) представя отношението на „приятелския кръже“¹⁸ към личността и поезията на Д. Дебелянов. Съставителите (Димитър Подвързачов, Николай Лилиев и Константин Константинов) са пристъпили с любов и голямо чувство за отговорност към Дебеляновите текстове. В подборка си те са проявявали безупречен вкус и свещенодейно са следвали замислите на поета в известните само на тях негови проекти за първата му книга. „При избора на стихотворенията, поместени в тая книга — пишат те в бележка в края — ние сме се водили от желанието да представим нашия скъп покойник с ония негови стихове, които сам той мислеше да помести в своята първа книга. По тая причина ние даваме място само на няколко от стихотворенията му, печатани преди 1911 година — в списанията „Българска сбирка“, „Из нов път“, „Съвременник“, „Съвременна мисъл“ и др. Не се съмняваме, че дори и те щяха да претърпят съществена промяна, преди да се поднесат на българския четец. Защото Димчо бе дарен с безценната добродетел — да търси и намира сам своите несъвършенства — и непрекъснато да преработва всич-

¹⁴ Любим Стоянов. Димчо Дебелянов. Стихотворения. К-ство „Ал. Паскалев“. С., 1920, ц. 10 лв. — в рубриката „Книгопис“ на сп. Везни, г. I, кн. 6 от 31. I. 1920, 186—188.

¹⁵ Д-р К. Гълъбов. Димчо Дебелянов. Прозренията на душата. — Слънце, кн. 19—20 от 31. III. 1920 г., 590—593.

¹⁶ В: Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Георги Райчев в спомените на съвременниците си. С., 1967, с. 70.

¹⁷ Владимир Василев. Димчо Дебелянов. — Златорог, г. II, 1921, кн. 2, 113—121.
Цит. сб. — споменът на Д. Подвързачов.

ко, що пишеше и печаташе. И негли тъй може да се обясни, защо тоя вдъхновен поет пишеше малко и още по-малко печаташе."

Тези съдържани, скръбно похвални думи са разгърнати в първата посмъртна апология на Димчо Дебелянов — каквато представлява вдъхновеният предговор на Константин Константинов към изданието.

В своя предговор К. Константинов представя Димчо Дебелянов в редицата на най-големите поети на България, наричайки го „българският Верлен". „Димчо Дебелянов — пише той — бе един от щастливите носители на новото в нашата художествена реч. Преминал още в ранни младини през китните градини на новите руски поети — Балмонт, Брюсов, Блок, Сологуб, Вячеслав Иванов — той отиде — неутолен — да пие от чистия извор. И френската поезия — като почнете от стария Мюсе, минете Готие, Леконт де Лил, Бодлер, Верлен, Самен, Реми де Гурмон, Жан Мореас, Ренне, Верхарн, Метерлинк, Франсис Жам — до най-новите непознати имена — упражни благотно влияние върху неговия художествен усет. Чрез френците — той се приобичи и с Шели, Едгар По и Уитман, а напоследък бе почнал да учи и немски — за да опознае и немците на родния им език." Всред многобройните влияния и интереси на Димчо Дебелянов авторът откроява на първо място поезията на Верлен. (Впрочем още приживе поетът е предизвиквал тази асоциация — и с външния си вид, и с бохемството си; в оценъчен план — това е смисълът, който влага и Гео Милев, като му посвещава през 1915 г. броя за Верлен от своите „Лирически хвърчащи листове".) „Новият начин на изразяване ясните чувства или смътните томония на душата, новите форми на стихосложение — ненадминатата музикалност на фразата, — съчетана с вътрешна дълбина, — всичко това — подчертава К. Константинов — той научи най-вече у Верлена. Но само научи. Грешно ще бъде да се каже, че е подражавал. Защото той взема само онова, което можеше да се вземе — премляго го тъй неузнаваемо и създаде нови, — но *български* неща. . . Колкото повече крепеше неговата поезия — толкова повече тя се стремеше към вътрешно и външно опростяване, което е белег за най-верен и съзнателен художествен усет."

Посмъртното издание на Дебелянов от 1920 г. предизвиква интереса на огромна читателска публика към творчеството и съдбата на поета. От този момент нататък започва да расте и литературно-критическото внимание към него. Трудно е днес да се обозрят и класифицират без издадена библиография многобройните литературнокритически материали, посветени на Димчо Дебелянов. Трудно е да се изброят и художествените творби които са написани за него. Може би първата, изпакана сякаш на един дъх творба, принадлежи на Николай Лилиев, който в анкетата с Петко Тихолов си спомня, че я написал наскоро след смъртта на поета, за която научил в една скопска болница. „Все си мислех, че някога вечер, както скитам из софийските улици — казва Лилиев пред Петко Тихолов, — от някой кръстоуът ще изскочи Димчо и усмихнат, ще почне да говори за своите последни приключения. Напразно! "Това Лилиево „напразно" произлиза и неговото стихотворение:

В тъпата равнодушна и студена
аз дира твоя трепет вдъхновен,
кому да кажа страшната измена
на своя безначален тъмен ден?

Кому да поверя с душа ранена
възторзите на оня миг свешен,
когато се разкриваше пред мене
надеждата, че ти си отреден
на чистота и блянове честити
да бъдеш сам светия и покров?

... До твоят дом не стига моят зов,
о слънце, непронизало мъглите,
о птица, прострелила далнините!
— Ти песен, и надежда, и любов!¹⁹

Едно от първите печатани стихотворения за Дебелянов принадлежи на другия му най-близък приятел — Димитър Подвързачов — „На падналия другар" (сп. „Отечество", г. IV, 1917, № 6, с. 2, с посвещение: Димчо Дебелянову). И в неговото стихотворение реклиемно звучи мотивът за самотата и осиротения дух на живия, мотив, който обединява смислово и тематично творбите на най-близките Дебелянови приятели. Това се отнася и за вълнуващите „Димчови страници" на Георги Райчев, писани много по-късно по повод откриването на паметника на поета в Коприящица през 1934 г.

Непосредствено след първата книга на поета „Стихотворения", през 1921 г. Димчо Дебелянов се явява прототип на поета бохема и неслетик в романа „Горчив смях" на почти забравения днес белетрист Тихомир Павлов. Тихомир Павлов се запознал и сближил с Димчо Дебелянов по време на студентската екзкурзия в Атина, а по-късно именно неговите спомени за поета и романът му подтикнали Владимир Русалиев към проучване на живота и творчеството на поета. Може би този начален тласък е и определя-

¹⁹ Стихотворението е публикувано за пръв път в книгата на Лилиев „Птици в нощта", която излиза през 1919 г.

шата причина за сладникаво-сесесионното звучене на Русалиевата книга за Димчо Дебелянов — „Бездомник в нощта“, — срещу която сериозното критико-историческо мислене има основателни възражения. Но каквито и да са тези възражения и книгата, както и изданията на Владимир Русалиев, имат принос за изучаването на Дебеляновия живот и творчество.

Първата книга за Димчо Дебелянов — „Поет на жизнения подвиг“, — появила се десет години след смъртта му, е написана от Людмил Стоянов, който по същото време заедно с Георги Михайлов, известния преводач на прокълнатите поети, подготвя свое издание на Дебеляновата поезия (1927г.). Историческата и литературнокритическата стойност на Людмил-Стояновата книга за Димчо Дебелянов далеч надхвърля значението на приятелски жест и може да се каже, че патината на времето само облагородява смисъла на патетично произнесените в нея оценки, потвърждавани и цитирани от редица по-късни изследователи на поета.

Въпреки че Димчо Дебелянов не е, както пише Здравко Петров, „от ония поети, за които си спомняме само от календара“, през всяко поредно десетилетие от 1916 г. насам, около годишнините от рождението и смъртта на поета, съвсем закономерно познанието за него се допълва с качествено нови приноси. За времето от 1926 г., когато излиза първата книга, която му е посветена, до 1946 г. са написани осем книги за него.

През годините неговите най-близки приятели Д. Подвързачов, Н. Лилиев, Н. Райнов, Г. Райчев, К. Константинов, Л. Стоянов произнасят по много поводи и все по-категорично своите оценки. „Ония, които обичат да сравняват, да съпоставят, да отсичат, които намират, че Димчо Дебелянов като поет не би могъл да лиша без Яворов — нека сравним неговото осмоститише „Сложи ръка на моите устни“ със строфата на Яворов „Напразно, майко, се боиш“, за да видят къде е отхвъркнал Димчо Дебелянов, колко свой е той в поетическия израз, в поетическата идея, на какви ритми, на какви слова е подчинил действителността, от която винаги е изхождал и която никога не е обезобразил.“²⁰

Тези думи на Николай Лилиев — нека повторим изказаната неведнъж досега констатация — изразяват освен личното отношение на един голям поет към създаденото от друг голям поет и възторжената обич към Димчо Дебелянов на целия приятелски кръг; обич, която въпреки всички житейски несрети поддържа у него през краткия му живот на земята вдъхновената вяра в призванието и смисъла на творчеството.

През годините вече е натрупана огромна книжнина, посветена на Димчо Дебелянов, която е крайно време да се събере и систематизира в една библиография — впрочем Народната библиотека „Кирил и Методий“ вече я подготвя в чест на приближавашата стогодишнина на поета. Тази библиография ще даде ясна представа за интереса към личността и поезията на Димчо Дебелянов, който не е секвал до днес и никога не се е повлиял от конюнктурни съображения.

²⁰ Николай Лилиев. Димчо Дебелянов. — В: Лист „Димчо Дебелянов. Тридесет години от смъртта му“. Ред. Людмил Стоянов, Николай Лилиев, Константин Константинов, Атанас Далчев. С., 1946.

ДВЕ ЕСЕТА

ПОЛОЖЕНИЕТО НА БОДЛЕР

ПОЛ ВАЛЕРИ

Бодлер е на върха на славата.

Томчето „*Песня на злото*“, което не съдържа и триста страници, има за всеки начетен човек по-голяма стойност от много далеч по-известни и по-обширни творби. То е преведено на повечето европейски езици; това е факт, върху който ще се спра след малко, защото друг подобен пример липсва в историята на френската литература.

Френските поети обикновено са слабо познати и слабо ценени в чужбина. Отдава се предпочитание на прозата; но поетичната ни мощ получава трудно и оскъдно признание. Порядъкът и своеобразната строгост, които властвуват в нашия език от XVII век насам, постоянното ударение, строгите правила на стихосложението ни, вкусът ни към опростяване и непосредствена яснота на изказа, страхът ни от преувеличения, които биха ни направили смешни, своеобразният изказан свиян, склонността ни към абстрактно мислене, са ни довели до сътворяване на поезия, доста различна от тази на другите народи, която в повечето случаи те не могат да възприемат. Лафонтен изглежда блуджав за чужденците. Расин им е недостъпен. Мелодичността му е прекалено тънка, рисункът прекалено изчистен, словото му — прекалено изискано и изпъстрено с нюанси, за да не остави безразлични всички тези, които не познават нашия език като роден.

Самият Виктор Юго е познат извън Франция единствено с романите си.

Но с Бодлер френската поезия накрая прекрива националните си граници. Четат го из целия свят; поезията му се налага като олицетворение на модерното светоусещане: тя поражда подражатели и оказва плодотворно влияние върху много умове. Хора като Суинбърн, д'Анунцио, Стефан Георге свидетелствуват по блестящ начин за Бодлеровото влияние навън.

Мога следователно да кажа, че има между нашите поети и много по-сложни и много по-нададени от Бодлер, но нито един не е по-значителен от него.

На какво се дължи това негово особено значение? Как една толкова особена, толкова далеч от всичко общоприето личност като Бодлер, е могла да окаже такова широко влияние?

Това огромно посмъртно внимание, тази духовна плодovitост, тази слава, достигнала до най-високата си точка, без съмнение се дължат не само на неговата самостоятелност като поет, но и на изключителни обстоятелства. Изключително е наистина съчетанието на критичен ум и поетична дарба. Бодлер дължи на това рядко срещано съчетание едно събоносно откритие. Той по рождение притежаваше в еднаква степен чувственост и прецизност; у него имаше чувствителност, която го подтикваше към най-изтънчени търсения по отношение на формата; но без съмнение тази дарба не би направила от него повече от един съперник на Готие, или някой отличен сподвижник на парнасистите, ако не бе имал шанса благодарение на своя буден ум да открие в творбите на Едгар По цял един нов интелектуален свят. Демонът на прозорливостта, геният на аналитичността, изобретателят на най-новите и най-привлекателните съчетания на логиката с въображението, на мистицизма със смятането, психологът на изключителното, литературният инженер, който стигна до дълбините на изкуството, използвайки всички негови възможности, ето какво видя той у Едгар По и всичко това го заплени. Толкова оригинални виждания и изключителни обещания го очароваха. От всичко това дарбата му се видоизмени, съдбата му като по чудо претърпя обрат.

Ще се върна след малко към последиците от чудесния контакт между тези два ума.

Но сега трябва да разгледам още едно значително обстоятелство при формирането на Бодлер.

Когато достига зрелостта си, романтизмът е в своя апогей; едно блискаво поколение владее литературната империя: Ламартин, Юго, Мюсе, Вини са в този момент първомайсторите.

Нека се поставим на мястото на младеж, който през 1840 г. достига възраст да пропише. Той е закърмен с тези, които инстинктът постоянно го подтиква да унищожи. Самото му литературно съществуване, което те са предизвикали и подхранили, което тяхната слава е предизвикала, което техните творби са предопределили, е поставено в зависимост от отрицанието, събарянето, смяната на тези хора,

които в неговите очи изпъхват с прославата си цялото пространство и пречат да достигне единият до формата, другият — до чувствата, третият — до живописното, четвъртият — до дълбочината.

Въпросът е на всяка цена да бъдеш различен от това множество големи поети, събрани като по чудо в едно и също историческо време, при това всичките в своя разцвет.

Проблемът на Бодлер значи е можел — и е трябвало — да се постави така: „да бъде голям поет, но да не бъде нито Ламартин, нито Юго, нито Мюсе“. Не казвам, че той съзнателно е мислил така, но това задължително е било в Бодлер — било е заложено в същността му. Това е висшият му интерес. В областта на творчеството, област и на гордостта, нуждата да се отличава е неотделима от самото съществуване. Бодлер пише в проекта си за предговор към „Цветя за злото“: „*Прочути поети отдавна си бяха поделили най-цветущите провинции в поетическите земи. . .*“ и т. н. „Значи ще направя нещо друго.“

В крайна сметка той е принуден от душевното си състояние и от всички дадености да се противопоставя все по-категорично на системата или липсата на система, която наричае романтизъм.

Няма да давам определение на този термин. Това би могъл да направи само човек напълно загубил всякакво чувство за мисловна строгост. Това, което прави, е само опит да възстанови реакциите и вероятните догадки на нашия поет, и то в техния зародиш, когато той се оплъчва срещу литературата на своето време. За нас е трудно да направим възстановка на впечатленията, които тя е оставила у Бодлер. И наистина ние притежаваме благодарение на по-сетнешното развитие на литературния процес, благодарение на самия Бодлер, на творбите му и на съдбата на това творчество, едно много просто и сигурно средство да прецизираме поне мъничко нашата задължително смътна, донякъде вишувана отвън, донякъде напълно произволна представа за романтизма. *Това средство е наблюдението на всичко, последвало романтизма, което е дошло, за да го помрачи, да внесе в него корекции и противоречия и накрая да вземе неговото място. Достатъчно е да се вгледаме в теченията: творбите, възникнали след него, срещу него и които неизбежно, автоматично са били точни отговори на това, което е съставлявало същността му. Така погледнат, романтизмът е бил това, което е предизвиквало отпора на натурализма, и това, срещу което се обединяват парнаситите; по същия начин той бе това, което определи особено отношение на Бодлер. Романтизмът бе този, който предизвика срещу себе си, почти едновременно от много страни, стремежа към съвършенство — мистичната вяра в l'art pour l'art — изискването за безстрастно наблюдение и отразяване на нещата; с една дума, желанието за по-солидно съдържание и по-маисторска, и по-чиста форма.* Нищо не ни осведомява така за романтизма, както съвкупността от програми, както и тенденциите на неговите приемници.

Може би недостатъкът на романтизма се крие единствено в липсата на мярка, свързана с прекомерното себеподуване? . . . Юношество на всички новости е благодатно. Мъдростта, пресметливостта и в крайна сметка съвършенството се явяват в момента, когато вече трябва да се пестят силите.

Както и да е, но ерата на скрупулите започва приблизително по времето на младостта на Бодлер. Готие вече протестира и реагира срещу занемаряването на формата, срещу бедния и нечист език. Скоро разпопосочните усилия на Сент-Бьов, Флобер, Лъконт дьо Лил се противопоставиха на страстната леснина, на непостоянството на стила, на изобилните баналности и чулатости. . . Парнасити и реалисти ще продължават наглед да губят от творческата си интензивност и производителност, от словесната си развijenост, но загубеното те ще компенсират с дълбочина и действителни технически и интелектуални постижения.

Ще кажа, обобщавайки, че смяната на романтизма с тези различни „школи“ може да се опиричи със смяната на спонтанно с обмислено действие.

Творенията на романтизма обикновено трудно издържат на бавно четене, когато непрестанно се надига съпротивата на изтънения и изискателен читател.

Бодлер бе такъв читател. Бодлер имаше голям интерес — от жизнено значение за него — да усети, да установи, да преувеличи в собственото си виждане всички слабости и пропуски на романтизма, който отблизо е наблюдавал в творбите и личността на най-величавите му представители. *Романтизмът в своя апогей*, си е казал навярно той, *значи е смъртен*; и е съумял да погледне на боговете или полубоговете на своето време с очите, с които Талейран и Метерних около 1807 година са гледали на владетеля на света. . .

Бодлер гледал Виктор Юго; не е трудно да предположим какво си е мислил. Юго властвувал; той имал пред Ламартин предимството, че притежава безкрайно по-мошен и по-прецизен *инвентар*. Широкият регистър на думите му, разнообразието на ритмите му, свързобилието на образите му смазваха всеки поетически съперник. Но в много свои творби той плащаше дан на тривалността; изпадаше в пророческо красноречие и в безкрайни апострофи. Той кокетираше с тъпота, разговаряше с бога. Простотата на неговата философия, диспропорцията и непоследователността на разсъжденията, честият контраст между чудесните детайли, мимолетността на поводите и разнородността на цялото, всичко в крайна сметка, което би могло да шокира и следователно да бъде поука и ориентир по отношение на собственото творчество на всеки бъдещ, млад и безмилостен наблюдател. Бодлер сигурно го е отбелязал за себе си и е разграничавал възхищението, което е предизвиквала у него величествената дарба на Юго, от неточностите, неблагоприятните, уязвимите места в творчеството му — с други думи, възможностите за оцеляване и шансовете за прослава, които един тъй велик артист предоставяше.

Ако човек прояви едва забележимо лукавство и малко повече изобретателност от необходимото, едва ли би издържал на изкушението да потърси сходство между поезията на Виктор Юго и тази на Бодлер, с цел да покаже последната като *допълнение* към първата. Не ще сторя това. Очевидно е, че Бодлер е търсил точно това, което Виктор Юго не е направил: че се пази от всички ефекти, в които Виктор Юго е бил непобедим; че се връща към по-строга прозодия, която е ясно разграничена от ирозата; че търси

и почти винаги успява в създаването на *непрекъснато очарование*, неопенимо и сякаш трансцендентно качество на някои поети — но качество малко застъпено, и то рядко в чистия му вид в огромното по обем творчество на Виктор Юго.

Между впрочем Бодлер с много малки изключения не е успял да види късния Юго, този на големите грешки и на върховните прелести. „*Легендата на вековете*“ излиза две години след „*Цветя на злато*“. Що се отнася до по-късните творби на Юго, те излизат дълго след смъртта на Бодлер. Аз им придавам далеч по-голямо техническо значение, отколкото всички останали стихове на Юго. Не е тук мястото и нямам време да развия това си мнение. Само ще скицирам едно вероятно възможно отклонение. Това, което ме поразява у Юго, е несравнимата мощна жизненост. А това ще рече *считане* на дълголетие и работоспособност; дълголетие, *умножено* по работоспособност. В продължение на повече от шестдесет години този невероятен човек работи всеки ден от пет часа сутринта до обяд! Той не престава да предизвиква езикови комбинации, да ги желае, да ги очаква и да чува как му отвярват. Той написва сто хиляди или двеста хиляди стиха и от това непрекъснато упражнение придобива особен начин на мислене, който повърхностните критици са описавали, както са могли. Но в течение на тази дълга кариера Юго не е преставал неуморно да осъществява себе си, да укрепва своето изкуство; и без съмнение той все повече и повече се ограничава в избора, губи чувството за пропорции, примесва в стиховете си неопределени смътни главогмайващи думи, вкарва в тях бездната, абсолютното и с такава охота ги използва навсякъде, че тези чудовишни термини губят дори и привидната дълбочина, която им придава нормалната употреба. Но въпреки това, какви изумителни стихове, какви с нищо несравними по замах, по вътрешна организация, по звучене и пълнота стихове, е писал в последния период на живота си! В „*Бронзовата струна*“, в „*Бог*“, в „*Крал на саваната*“, в стихотворението по повод смъртта на Готие седемдесетгодишният артист, станал свидетел на кончината на всички свои съперници, доживял да види раждането на цяло поколение поети, повлияни от него и дори съумял да извлече неопеними поукки, които учениците дават един ден на своя учител, ако той доживее до този ден, този прославен старейшина е бил във висина степен обладан от поетическа мощ и от благородното версификаторско умение.

Юго никога не е преставал да се учи от практиката. Бодлер, чийто жизнен път едва надвишава *половината* от този на Юго, се развива по съвсем различен начин. Сякаш малкото време, което има да живее, го гласка да компенсира тази вероятна краткост и предусетения недостиг с използването на критичния ум, за който стана дума преди малко. Дадени са му двайсетина години, за да достигне до собственото си съвършенство, да си определи своя територия и да възприеме формата и специфичното си поведение, които ще носят и съхраняват името му¹. Той няма време, няма да има достатъчно време да продължи, както би му се искало, осъществяването на тези хубави проекти, продиктувани от литературната му воля посредством многобройни опити и обемно творчество. Той трябва да търси най-късия път, трябва пестеливо да опица, да не се повтаря и да не предприеме противоречиви начинания: следователно трябва да търси своята същност, своите възможности, своите желания по пътя на анализа и да съчетава в себе си спонтанните качества на поета с проникателността, скептицизма, вниманието и способността да размишлява, характерни за един критик.

Ето с какво Бодлер, въпреки че е романтик по своя произход, и романтик дори и по своите вкусове, понякога се очертава като *класик*. Има безброй начини човек да определи или да помисли, че определя понятието класик. Днес даваме следното определение: класик е този писател, който носи в себе си един критик и го включва пряко във всичките си работи. Имало е един Боало у Расин, или един образ на Боало.

Какво, в крайна сметка, значи човек да *избира* в романтизма, да отличава хубавото от лошото в него, фалшивото от истинското, слабостите от достойнствата, освен да постъпва спрямо авторите от първата половина на XIX век така, както съвременниците на Людовик XIV са постъпвали спрямо авторите на XVI век? *Всеки класицизъм предполага един предхождащ го романтизъм*. Всички предимства, които присъстват на едно „класическо“ изкуство, всички възражения спрямо него се коренят в тази аксиома. *Същността на класицизма се състои в това, че той идва след нещо*. Порядъкът предполага известен безпорядък, който трябва да бъде заменен. *Композицията*, която е нещо изкуствено, идва на мястото на един първоначален хаос, изпълнен с интуиции и породен от естественото развитие. *Чистотата* е резултат от безкрайни езикови манипулации, а грижата за *формата* не е нищо друго освен премислена реорганизация на изразните средства. Всичко класическо следователно предполага съзнателни и обмислени действия, а не спонтанни. Нищо не може да сгради методично, ако не използва цяла съвкупност от условия. Класическото изкуство се разпознава именно по яснотата и абсолютното изцяло на тези условия; дали това ще са единствата, или правилата на стихосложението, или лексикалните ограничения, тези наглед произволни норми винаги са били неговата сила, а същевременно и неговата слабост. Днес, въпреки че не се радват на голямо разбиране, трудно се зачитават и е почти невъзможно да бъдат спазвани, те въпреки това осигуряват една древна, тънка и дълбока хармония на условията, при които човек изпитва *чиста* духова наслада.

Бодлер сред романтизма напомня на някакъв класик, но само напомня. Той умира твърде млад и между впрочем е живял под отвратителното впечатление, което е оставяло на съвременниците му вегети-

¹ И моите стихове за теб са; мойто име —
шастливо, щом достигне далечен небосклон.
(Превод: Кирил Калийски)

рането на вехтия класицизъм от Империята. И дума е и ставало да се съживява това, което веднъж загина е мъртво, а може би да се намери по други пътища духът, отлетял от мъртвото тяло.

Романтизмът бе пренебрегнал всичко или почти всичко, което изисква от мисълта усилия за съсредоточаване и последователност. Романтиците търсят ефектите от сблъсъка, от увеличението и контраста. Те не са се грижили много за мирката, строгостта и дълбочината. Отвращавали са се от абстрактното мислене и от разсъжденията не само в самите си творби, а и в подготовката на творбите си, и това е много по-страшно. Французите в този случай сякаш се оказали лишени от аналитичната си дарба. Тук е мястото да отбележим, че романтиците се опълчавали много повече срещу XVIII, отколкото срещу XIX век и охотно обвинявали в повърхностност хора далеч по-образовани и по-добрознателни както по отношение на факти, така и на идеи, далеч по-загрижени за прецизността и мащабността на мисленето, отколкото са били те самите.

В епоха, когато науката бележи невероятен напредък, романтизмът създава дух на антинаучност. Страстта и вдъхновението убеждават себе си, че нищо освен тях самите не им е нужно.

Но под едно съвсем друго небе, сред народ, загрижен единствено за материалния напредък, все още безразличен към миналото си, зает с организирането на бъдещето си и осигуряващ пълна свобода за всякакви експерименти, по същото време се бе намерил един човек, който да се занимава с духовните неща и сред тях и с литературно творчество с такава точност, проникнателност и яснота, каквито никой не се бяха срещали, поне в тази степен, у надарен с поетична изобретателност ум. Никога преди Едгар По проблемът за литературата не е бил разглеждан още в първите й проявления, не е бил свеждан до психологически проблем, към него не се е пристъпвало чрез анализ, в който логиката и механиката на ефектите да са така смело използвани. За първи път отношенията между творбата и читателя са изяснени и положени в позитивните основи на изкуството. Този анализ се отнася до всички области на литературното творчество — и това обстоятелство може само да ни увери в стойността му. Същите наблюдения, същите разграничения, същите количествени забележки, същите водещи идеи се отнасят и до творби, предназначени мощно и брутално да въздействуват върху чувствителността на една публика, която обича силните усещания и странните приключения с цел да я спечели; при това те действуват по същия начин, сякаш се отнасят до най-изтънените жанрове и до най-деликатната структура на поетични творения.

Да признаем, че този анализ е валиден както за разказа, така и за стихотворението, че е толкова приложим при конструирането на възбращаемото и фантастичното, както и при възстановяването и литературното представяне на действителността, значи да признаем факта, че той е забележителен именно със своята общоприложимост. Свойство на всичко наистина общо е плодovitостта. Да достигне до точката, от която може да обхваща една цялостна дейност, означава за човек непременно да съзира множество възможности: неизследвани области, пътища за прокарване, земи за обработване, градове за изграждане, контакти за установяване, методи за прилагане. Следователно не е чудно, че По, след като е владее такъв мощен и сигурен метод, е създал няколко жанра и сътворил първите и най-увлекателните образи на научно-фантастичния разказ, на съвременната космогонна поема, на криминалния роман, че е въвел в литературата болезнените психологически състояния и че цялото му творчество по всяка своя страница носи отпечатъка на една интелигентност, на един стремеж към интелигентност, които не се наблюдават в ничие книжовно дело, поне до такава степен.

Този велик човек би бил днес напълно забравен, ако Бодлер не се бе потрудил да го въведе в европейската литература. Тук е мястото да отбележим, че Едгар По е прочут най-малко само в собствената си родина и в Англия, че само там световната му слава се поставя под съмнение. Този англосаксонски поет е учудващо неизвестен на своите.

Друга забележка: *Бодлер и Едгар По си разменят стойности*. Всеки от тях дава на другия това, което притежава, а получава онова, което му липсва. Първият дава на Бодлер цялостно нова мисловна система. Той го учи на яснота, действа му плодотворно, определя отношението му по множество въпроси като философия на композицията, теория на изкуството, възприемане и отричане на модерното, значение на изключителното и на известна странност, аристократично поведение, мистичност, вкус към елегантността и точността и дори политичност. . . Всичко това е попило у Бодлер, започнало е да го вдъхновява, задълбочило се е.

Но в замаяна на тези блага Бодлер дарява мисълта на По с безкрайна широта. Той я предпоставя на бъдещето. Тази широта, която превръща поета в самия него, както е във великия стих на Маларме², е актът, преводът, предговорите на Бодлер, които са ключ към нея и й придават сигурност под сянката на оканяния По.

Няма да се спирам на всичко, което литературата дължи на този чуден изобретател. Дали ще става дума за Жюл Верн и за неговите съперници, или за Габорио и подобните нему, или в далеч по-възвишени жанрове за творбите на Вилие дьо л'Ил-Адам, или тези на Достоевски, навсякъде лесно може да се види, че „Приключението на Горди Пим“, „Загадката от улица Морз“, „Лицея“, „Издйишеското сърце“ са били за тях често копияри, задълбочено изучавани, но никога ненадминати модели.

Бих си задал единствено въпроса, какво поезията на Бодлер, а в по-общ план и цялата френска поезия, дължат на Едгар По.

Няколко стихотворения в „Цветя на злото“ са взели чувствата и цялата си субстанция от стиховете на По. Други съдържат отделни стихове, които са точен пренос; но няма да се спирам на тези отделни възмислювания, чийто значение, в крайна сметка, е само локално. Ще отбележа само основното, което е самата представа, която По е имал за поезията. Неговата концепция, изразена в различни

² Превърнат в себе си едва от вечността. . .

(Превод: Кирил Кадийски)

стигии, е станала основният подтик за промяната на представите, които Бодлер е имал за изкуството. Въздействието на тази теория на композицията върху съзнанието на Бодлер, поуките, които той е извлякъл, продълженията, които тя е получила в лицето на интелектуалното му потомство — а най-вече огромната ѝ стойност сама по себе си.

Няма да крия, че в дъното на разсъжденията на По стои някаква създадена от самия него метафизика, дори и да направява, доминира и внушава теориите, за които става дума, не прониква в тях. Тя ги поражда и обяснява възникването им: но не е тяхна същност.

Възгледите на Едгар По за поезията са изложени в няколко есета, сред които най-значителното (и най-малко отнасящо се до техниката на английския стих) има заглавие: „Поетическият принцип“ („The Poetic Principle“).

Бодлер е бил дотолкова поразен от това есе, толкова силно е било неговото впечатление, че е смятал съдържанието му и не само съдържанието, а и самата му форма, за *свое собствено благо*.

Всеки човек неминуемо си присвоява това, което му се струва, че е създадено точно за него, и той, продължавайки себе си, го вижда над създаденото от самия него. . . Той неудържимо се стреми да обсеби това, което подхожда напълно на личността му; дори езикът смесва пол името благо това, което е пригодно за някого и напълно го задоволява, с това, което е негова собственост. . .

Впрочем Бодлер, въпреки че е възхитен и запленен от изследването на „Поетичния принцип“ — или по-точно затова, че е възхитен и запленен от него — не е включил превода на това есе в изданието на Едгар По; но е вмъкнал най-интересните откъси с едва-едва променени тук-там изречения в своя предговор на „Невероятни истории“. Това плагиатство би било спорно, ако авторът му сам не е наблегнал на него, както ще видим: в една статия върху Теофил Готие³ той вмъква целия пасаж, за който говоря, предшествуван от напълно ясните и будещи удивление слова: „*Понякога е позволено, предполагам, човек да цитира себе си, за да не се перифразира. Значи ще повтаря.*“ Следва взаимствуващият пасаж.

А какви са били възгледите на Едгар По за поезията?

Ще ги резюмирам с няколко думи. Той анализира психологическите условия на стихотворението. След тези условия той поставя на първо място тези, които зависят от *размерите* на поетичните творби. Той придава на точното обмисляне на дължината особено значение. Той, от друга страна, разглежда самата субстанция на тези творби. Той лесно установява, че съществуват много стихотворения, пълни с понятия, за които прозата би била достатъчна като носител. Нито историята, нито науката, нито моралът биха спечелили нещо, ако бъдат изразени на езика на душата. Дидактичната, историческата или етическата поезия, въпреки че е правена от най-големите поети, комбинира в себе си по странен начин основата на емпиричното и логическото познание с продукта на най-интимните сфери на личността и с емоционалната мощ.

По разбира, че модерната поезия трябва да се съобразява с тенденцията на една епоха, която е видяла как все повече и повече се разграничават способите и областите на всяка човешка дейност, че тя може вече да претендира за свой собствен предмет и в известен смисъл да се проявява в чистия си вид.

Така, анализирайки условията на поетичната наслада, *дефинирайки чистата поезия чрез изчерпване*. По е показал пътя, той е проповядвал една много строга и много привлекателна доктрина, в която нещо математическо и нещо мистично се сливали в едно. . .

И ако сега сравним „*Цветя на злото*“ в тяхната цялост с поетичните творби от същата епоха, ще стигнем съвсем естествено до извода, че творчествово на Бодлер напълно се подчинява на предписанията на По и по този начин съвсем се отличава от творбите на романтизма. „*Цветя на злото*“ не съдържа нито исторически стихове, нито легенди; нищо повествователно. Няма изобщо философски тиради. Политиката напълно липсва. Описанията са рядкост, а когато се срещат, са винаги *многозначителни*. Но за сметка на това всичко е очарование, музика, мощна и абстрактна чувственост. . . Лукс, форма и наслада.

В най-добрите стихове на Бодлер има съчетание на телесно и духовно, смесица от тържественост, топлина и тъга, от вечност и интимност, рядко срещано единство на воля и хармония, които рязко ги отличават от стиховете на романтиците, както и от стиховете на парнасите. Последните не са били особено ласкави към Бодлер, Лъонконт дьо Лил го е упреждал в слаба плодовитост. Той е забравял, че истинската плодовитост на един поет не се свежда до броя на написаните стихове, а до широтата на тяхното въздействие. Да се съди може единствено във времето. Днес, след повече от шестдесет години, ние виждаме, че отзвукът от събраното в един-единствен малък по обем сборник творчество на Бодлер все още изпълва цялата поетична сфера, че присъствува в умовете, че е невъзможно да бъде пренебрегнат, че служи за първоизточник на множество творби, които не го имитират, а са следствие от него и че за да бъдем справедливи, трябва да отнесем към тънкия сборник „*Цветя на злото*“ множество първокласни творби и цялата съвкупност от най-прецизните и задълбочени търсения, които някога е предприемала поезията. Влиянието на „*Античните стихове*“ и на „*Варварските стихове*“ е бил по-едностранчиво и по-ограничено.

Трябва въпреки това да признаем, че същото това влияние е следвало да предпази Бодлер от написването или запазването на някои много немарливи стихове, които срещаме в сборника му. От четинадесетте стиха на сонета „*Вълбяване*“ — едно от най-очарователните стихотворения в целия сборник, винаги са ме учудвали пет или шест безспорно много слаби. Но първите и последните няколко стиха на това стихотворение носят толкова магия, че слабата среда не изглежда нелепа и човек с охота не я забелязва. Трябва да си много голям поет, за да извършиш подобно чудо.

³ „Романтичното изкуство“.

Преди малко споменах за създаването на очарование, а ето че сега произнесох и думата чудо; това безспорно са понятия, които трябва да се използват с мярка поради силата на техния смисъл и леснината, с която обикновено се употребяват; но не бих могъл да ги заместя с нищо друго освен с толкова дълъг и вероятно толкова спорен анализ и нека бъде извинен, че ще го спестя както на себе си, така и на читателя. Ще остана в сферата на смътното, задоволявайки се само да подсказва какъв би могъл да бъде този анализ. Трябва да се покаже, че езикът наред с практическите си директно-смислови свойства, с рие и емоционални възможности. Дългът, работата и предназначението на поета е да извади на преден план, да задейства тези движещи и свързващи сили, тези стимулатори на чувствата и на интелектуалната изостреност, които във всекидневния език са примесени със знаците и средствата за общуване на депичия, повърхностен живот. Следователно поетът посещава силите си, за да изгради един език в езика; а в резултат на тази негова дълга, трудна и деликатна работа, която изисква най-разнородни умствени качества и която никога не е напълно възможна, се създава речта на едно по-чисто, по-мощно същество, чийто мисли са по-дълбоки, чийто живот е по-интензивен, по-елегантен и по-щастлив в своята словесна форма, отколкото в когото и да е реално същество. Това невероятно слово се проявява и разпознава чрез ритъма и хармонията, които го поддържат и които трябва да бъдат толкова неотделимо и тайнствено свързани със самото му зараждане, така че звук и смисъл да не могат да се отделят един от друг и в това свое единство се връзват в паметта.

Поезията на Бодлер дължи своята трайност и влиянието, което все още оказва, на своя цялостен отетлив и своеобразен тембър. Този глас понякога има изблици на красноречие, както това се случва чести-ко с всички поети от тази епоха; но той запазва и почти винаги разгръща своята невероятно чиста мелодична линия и благозвучност, които я отличават от всяка проза.

По този начин Бодлер е дал отпор на тенденцията за прозаизиране на френската поезия, която се наблюдава от средата на XVII век. Забележително е, че същият този, на когото ние дължим връщането на нашата поезия към собствената ѝ същност, е същевременно един от първите френски писатели, който страстно се е увлякъл по музиката. Отбелязвам този негов вкус, който се проявява в прочутите статии за „Танхойзер“ и „Лоенгрин“, заради по-сетнешното влияние на музиката върху литературата. . . „Това, което бе наречено Символизъм, се резюмира по най-простия начин като обичият стремеж на няколко фами-лиини поети да използват музиката за своите цели. . .“

За да направя по-малко неточен и по-пълнен този опит за обяснение на днешната значимост на Бодлер, трябва сега да припомня и неговата критическа дейност по отношение на живописата. Той се е познавал с Дьолакроа и с Мане. Опитал се е да претегли заслугите на Енгр и на неговия съперник, както е съумял да потърси паралел между твърде различните „реализми“ на Курбе и Мане. Той е изпитвал пред Домие въз-хита, която потомството споделя. Възможно е да е преувеличил значението на Константен Гюис. . . Но в общи линии оценките му върху живописата, винаги мотивирани и придружени с тънките му и солидни наблю-дения, са образци в тази толкова лесна и следователно толкова трудна област, каквато е художествената критика.

Но най-голяма слава на Бодлер, както вече ви намерках още в началото на моето изложение, е безспорно фактът, че е станал причина за появата на няколко много големи поети. Нито Верлен, нито Ма-ларме, нито Рембо биха били това, което бяха, ако не бяха в най-решаващата си възраст чели „Цветя на злото“. Лесно може да се намерят в споменатия Бодлеров сборник стиховете, чиято форма и вдъхнове-ние предвещават някои творби на Верлен, на Маларме или на Рембо. Но тези сходства са толкова очевид-ни, а вашето внимание е почти изчерпано, така че няма да навлизам в подробности. Ще отбележа само, че смисълът на интимното и смисълът на силната и мъгня смес от мистично вънление и чувствен плам на-мира своето развитие у Верлен; предпътната треска, поривите на нетърпение, предизвикани от всемира, дълбокото осъзнаване на усещанията и на техния хармоничен резонанс, които правят кратката и бунтовна творческа дейност на Рембо толкова и активна, ярко присъствуват и се разпознават у Бодлер.

Що се отнася до Стефан Маларме, чийто първи стихове могат да бъдат обхрани с най-доброто и най-пълното от „Цветя на злото“, той стана продължител на най-изтънчените формални и технически търсения, към които се бе пристрастил и чиято значение бе разбрал благодарение на анализите на Едгар По и есетата и коментарите на Бодлер. Докато Верлен и Рембо продължиха чувствителността и сетив-ността на Бодлер, Маларме стана негов продължител по отношение на съвършенството и постигната чистота.

Превел от френски: Андрей Манолов

ПОЛ ВАЛЕРИ

Казвах понякога на Стефан Маларме:

„Един ви хули, друг ви се присмива. Вие дразните или будите съжаление. Първият срещнат дописник, без много да му мисли, забавлява за ваша сметка целия свят, а приятелите ви клатят глава... Но знаете ли, чувствате ли, следното: във всяко френско градче има по един незнаен младеж, който е готов да го разкъсат на парчета заради вас?

Вие сте гордостта му, тайната му, порока му. Той се изолира от всички чрез несподелената си любов и чрез доверително си във вашите творби, които трудно се намират, трудно се слушат и трудно се защитават...“

Впрочем мислех си за неколцина, включително и за себе си, в сърцата на които той бе единствен, за които бе тъй мисел и тъй вечно присъстваващ, и виждах как от нас бликваше и се устремяваше към него истинската слава, която е нещо по-тайно, а не бляскаво, която е ревнива, лична и може би се основава повече на различия и преодолені съпротиви, отколкото на бързо приобщаване към някаква прелест и общо наслаждение.

Но Той, нищо невяждащ, бидейки от тези, които не знаят да чакат и не умеят да се опияняват от друг, освен от себе си, мълчеше.

Не е дадено на най-задълбочените натури да се възхищават на себе си чрез вниманието, оказано им от други, защото те са олицетворение на убеждението, че никой освен те самите не би могъл да си представи това, което те изискват от самите себе си, нито това, което се надяват да получат от собствения си демон. От тях излиза на бял свят само това, което те изхвърлят: сметта, остатъците, играчките на скритото им време.

Свършенствата, заедно с неизменната странност на малкото му творби, ни внушават като че ли една представа за техния автор, която твърде много се различава от обичайната ни представа за поетите, дори за значителните поети.

И въпреки че това самотно творчество озадачаваше, то още при първата среща с читателя очароваше слуха му, допадаше на гласа му и подчиняваше на себе си целия говорен апарат чрез някаква необходимост от слобяване на сричките според правилата на изкуството — ала веднага поставяше ума в затруднение, озадачаваше го, предизвикваше го да *разбере*. Като се противопоставя на моменталното превръщане на словото в идеи, то често пъти изисква от читателя много прецизна интелектуална обработка и внимателно повторение на текста: опасно и почти винаги смъртоносно изискване.

Да се създава лесен за четене текст — това е правило, което се налага в Литературата, откакто властва всеобщата приприяност и вестниците, които предизвикват или поне стимулират тази тенденция. Хората желаят да четат това, което всеки би могъл да напише.

Между прочем, след като в областта на литературата въпросът е да бъде забавляван читателят, или еи така да му *минава времето*, не изисквайте усилие, не се позволявайте на волята: тук побеждава може би малко наивното убеждение, че удоволствието и трудността са взаимноизключващи се неща.

Що се отнася до мен, изповядвам, че не мога да възприема почти нищо от книга, която не ми се съпротивлява.

Да изисква от читателя да впрегне мисълта си и да овладее напълно дадена творба единствено с целата на доста усилия; да се твърди, че читателят трябва да стане едва ли не съавтор и да изостави пасивността, която той се надява да съхрани — ами това означава да се нахърни традицията, мързела и всеки слаб интелект.

Изкуството да се чете с наслада, далеч от всеки шум, изкусно и усамотено, което някога отговаряше на усилията и старанието на писателя с постоянство и търпение от същото качество, изчезва: то вече е изчезнало. Едноверемешният читател чрез пълните с преприятия Тацит или Тукидид е възпитан да чете бавно и да не гадае редовете, да не побягва едва докоснал се до смисъла от фразата и от страницата, той беше за авторите партньор, за когото си заслужаваше да се претеглят думите и да се подреждат в своята взаимовръзка елементите на една мисъл. Политиката и романите унищожиха този читател. Търсенето на непосредственото въздействие и растящата нужда от развлечения лишиха словото от всякакво търсене на образност и оттам четенето от бавния си и интензивен поглед. Сега той за миг се сипа върху някое престъпление или „катастрофа“ и отлита. Интелектът се залутва сред множество картини, които го очароват, той се отдава на удивителното въздействие на липсата на закономерности. Ако за модел е взет сънят (или чистият спомен), то продължителността и мисълта го отстъпват на мига.

Значи този, който приема да стане читател на сложните текстове на Маларме, неусетно ще започне да наново да се учи да чете. Ако човек поиска да даде смисъл, достоен за прекрасната форма и за усилията, които тези тъй прецизни вербални фигури са коствали на техния създател, то той несъмнено ще трябва да съчетае методичната и комбинативна работа на разума с поетичните наслади. Следователно Синтаксисът, който се състои в пресмятане, се издига до равнището на истинска Муза.

Нищо по-малко „романтично“. Романтизмът провъзгласи премахване на робството на себе си. Негова същност е унищожаването на *последователността в мисленето* — една от формите на това робство; по този начин той даде тласък на описателната литература. Описанието прави излишна всякаква последователност, то приема всичко, което приемат очите, то позволява всеки миг да се въвеждат нови понятия. В резултат на това усилието на писателя, намалено и концентрирано само в този миг, започна да

се проявява по отношение на прилагателните, на контраста в детайлите, на лесно различимите ефекти. Това беше времето на нажитите.

Маларме несъмнено се е стремил да запази тези прелести на литературната материя, като същевременно издига своето изкуство по отношение на конструкциите. Колкото повече той напредва в размишленията си, толкова повече се засилва в това, което той сътворява, присъствието на абстрактната мисъл и непрестанния стремеж към нея.

И нещо повече! — да дава на хората кристални ребуси; да вмъква в изкуството да се харесва или да вълнува чрез езика такива композиции, изградени от пестеливост и прелест, всичко това явно ни караше да предпологаваме, че той, който беше дръзнал да го стори, притежаваше сила, явря, аскетизъм, презрение към общоприетите настроения, безпрецедентни в историята на литературата, които навеждаха към преоценка на всички по-несвършени творби и на всички по-повърхностни открития — т. е. на почти всички.

Въздействието на тази изцяло преднамерена поезия, изпиана доколкото абсолютното условие да бъде песенна, го позволява, беше огромно върху едно малцинство.

Малцинството, което не се срамува, че е такова. Болшинството винаги е изпълнено с радост от собственото си съществуване: тези, които го съставляват, винаги се чувствуват добре от факта, че са на едно мнение, че са еднакви, успокояват се един друг; намерили потвърждение, умножени в своята „истина“, те се топят взаимно от близостта на хладната, която всеки един от тях излъчва.

Но малцинството се състои от отделни лица, които са достатъчно разединени помежду си. Те мразят да си приличат, за тях това би означавало да престанат да съществуват. *За какво ми е да съществувам* (си мислят сякаш те), *ако има безкрайно много хора, които са точно като мен?*

Те искат да бъдат като есенциите или идеите, всяка от които не се нуждае от двойник. Те претендират да запълват в света, която са си изградили, място, определено само за тях.

Творчеството на Маларме, изисквайки от всекиго едно доста индивидуално интерпретиране, ставаше привлекателно само за самостоятелни умове, спечелени един по един, и то такива, които бягат далеч от всичко общоприето.

Всичко, способно да се хареса на множеството, старателно е изчистено от творчеството му. Никакво красноречие: никакви повествователности, никакви сензации и дълбочини; никакво гъделичкане на банални чувства; никакво допускане на общоприети форми; нищо „твърде очевидно“, което развала толкова стихотворения; винаги неочакван изказ; слово, което никога не допуска в себе си повторенията и бълнуванията на безсмисления естествен лиризм, изчистено от всички леснодостъпни изрази; винаги подчинено на изискванията за музикалност и междувпрочем на законите, които *непрестанно пречат* на всякакъв прозаичен уклон — ето характерните черти, с които ни привличаха тези творби и ни правеха раздразнителни спрямо извистигните средства, глупостите, преувеличенията, които за жалост гъмжат у всички поети — защото няма по-безрасъдно, нито по-безумно дело от тяхното, започват го като богове, за да го завършат като жалки хораща.

Какво друго можем да искаме, освен да предизвикаме мощното и за известно време неотслабващо взаимодействие между формата на словото и стойността му като *средство за обмен на мисли*, да предизвикаме някакво тайнствено сливане, някаква хармония и прелест, в сътворяването на които да вземем участие, сякаш те са от друг свят, където думите отговарят на делата? Също както светът на чистите звучия, тъй добре разпознаван от слуха, е бил изведен от света на шумовете, за да му противопостави свършената система на музиката, по същият начин поетичният дух би желал да постъпи спрямо словото: той непрестанно се надява да извлече от това творение на практиката и статистиката оскъдните елементи, от които да сътвори прелестни творби с напълно собствена физиономия.

Това значи да искаме да направим чудо. Знаем, че почти няма случаи, когато връзката между нашите мисли и групите от звуци, които ги назовават една подир друга, да не бъде случайна или произволна. Но след като от време-навреме ни се отдава възможност да наблюдаваме, да приемем или да получим по някой красив и странен ефект, ние се изпълваме с гордост за това, че сме създали творба без слабости, без петна, съчетала сполуките с благоприятните случайности. Но сто звездни мига не правят стихотворение, което трябва да има продължителност във времето; и естественят поетически факт не представлява нищо повече от изключително съвпадение на обстоятелства, случайна среща на случайно дошли ни на ум образи и звуци. Следователно са нужни търпение, упоритост и майсторство, за да може изкуството ни да даде творба, която да не изглежда плод на щастливи случайности; и ако твърдим, че нашето стихотворение въздействува както на чувствата с римите и на звученията с образите, така и на мисълта, на чиито въпроси дава отговори, ето че сме се захванали с най-безумната игра на света.

Маларме, който още от най-ранна младост осъзнава тези противоречиви условия и амбиции, чувствуваше непрестанно изключителната трудност да твори това, което смята за абсолютна поезия, съчетала в себе си прелестта и строгостта на изпълнението. Всеки път срещу него се възправяше или талантът му, или мисълта му. Той продължаваше да гради времето и мята: истинската мъка на всички творци, сериозно загрижени за собственото си изкуство.

Оттук следва, че той можеше да създава само ограничен брой творби; но бе достатъчно човек да се докосне до тях, за да изгуби вкус към друга поезия.

Спомням си, че почти се разделих с Юго или Бодлер на деветнадесетгодишна възраст, когато случаят ме накара да попадна на няколко фрагмента от *Иродиада*, *Цветя и Лебед*. Накрая познах безпрецедентната хубост, която без да съм знаел, съм очаквал. При тях всичко се базираше на възлешните свойства на езика.

Заплувах към далечно море, хванал в ръка безценния препис, който бях получил, и нито силното съзнание, нито блестявият път, нито лазурът, нито опияненето от жарките тревни впечатления, защото тези нестерпни стихове бяха завладели цялото ми същество.

Слуваше се този най-далеч от първичността поет да създава чрез необичайното странно благозвучно *удивително* съпоставяне на думите, чрез блестящата и странна плътност на стиховете усещането за творческата мощ на поета: *заклинанията*. Един тънък анализ на собствения му творчески процес го бе довел до един вид заклинателен синтез.

Дълго се смяташе, че някои езикови комбинации могат да носят повече мощ, отколкото смисъл; че те са по-понятни за вешите, отколкото за хората, че ги разбират най-добре скалите, водите, дивите зверове, боговете, скритите съкровища, движещите сили и пружинките на живота, отколкото надарената с разум душа; по-ясна за духовите, отколкото за духа. Дори смъртта отстъпваше пред римунаните заклинания и гробът пускаше призрака на свобода. Нищо по-древно, нищо по-естествено от това въярване в мощта на думата, за която се смяташе, че въздейства по-малко като *разменна стойност*, отколкото чрез не зная какво отражение, което уж предизвиквала субстанцията на всяко живо същество.

Ефикасността на „магичните“ не се състои в смисъла на думите им, а в звученето и странността на формата им. Нещо повече, *нелюбовта* е била почти задължителна за тях.

Това, което се пее или скандира в най-тържествените или най-драматични моменти на живота; това, което звучи като литургия; това, което се шепне или крещи в моменти на върховна страст; това, което успокоява дете или нещастник; това, което доказва истинността на клетва, са думи, които не могат да бъдат сведени до ясни мисли, нито да се отделят, без да станат безсмислени или излишни, от известен тон, от известна форма. В някои от тези случаи тонът, извикане на гласа вземат презес над това, което трябва да бъде понятно: те се отнасят повече до нашия живот, отколкото до нашия интелект. Искам да кажа, че тези думи ни подтикват повече да се превърнем в нещото, отколкото да разберем.

Никой сред модерните не може да се мери с този поет, дръзнал да раздели до такава степен ефикасността на словото от способността му да бъде разбрано. Никой така ясно не е разграничавал двете последствия от изразяването със средствата на езика: да се предаде един факт — да се предизвика душевно въздействие. Поезията е *компромис* или известно съотношение между тези две функции. . .

Никой не беше дръзвал да представя загадката на всяко нещо чрез загадката на езика.

Защо да не приемем, че човекът е извор на тайни, когато няма нито вещи, нито живи същества, нито магове, които да не са непроницаеми, след като нашето битие, нашите действия изобщо не могат да бъдат обяснени, след като всичко, което виждаме, е непроницаемо и нашето съзнание, едва спряло се върху него, прекъсва отговора си, за да зададе нов въпрос?

Човек може да не е съгласен с това мнение, той може да признава на езика само функцията на преенасиане на онова, което е ясно другиму: позиции; която би ни довела до приемане от другите или от себе си само това, което не изисква усилия; но не можем да отречем — първо, че разликата в интелектуалната нива на хората би довела до голяма степен на несигурност в преценката на това, какво е ясно и какво — не; и после, ако има неясноти, дължащи се на безсилието на този който говори, то други неясноти се дължат на това, за което се говори: природата никому не е обещала да дава само неща, изразими чрез простите форми на езика; и накрая, нито религиите, нито емоциите могат да се лишат от „ирационални“ изрази. Ще прибавя, че идеалното предаване на мисли е пълна илюзия и че стопроцентовото преенасиане на словото в мисли води след себе си пълното унищожение на формата му. Трябва да избираме: или да следем езика само до транзитивната му функция на знакова система; или да приемем, че някои ще злоупотребяват с неговите сетивни въздействия, развивайки *сегашните ефекти*, формалните и музикалните комбинации, които да учудят или да занимават за известно време мисълта. Никой не принуждава никого да го чете.

Тези сетивни свойства на езика са също така в забележителна връзка с паметта. Различните образувания от сръчкия, от интензивности и време, които човек може да композира, имат съвсем различна способност да бъдат запазвани, както и да бъдат произнасяни от гласа. Сякаш едни са по-податливи от други към тайнственото взаимодействие с паметта: всяко от тях има точно определена степен на вероятна възпроизводимост, която зависи от фонетичната му фигура.

Инстинктът към тази паметна стойност на формата, изглежда, е много силен и много сигурен у Маларме, чийто стихове така лесно се запомнят.

Ето че споменах *паметта* и *магията*.

Поезията сигурно се отнася към някакво състояние на човека, произхождащо от писмеността и критиката. Следователно откривам един много *древен човек* във всеки истински поет: той пие още от изворите на езика; той съчинява стихове — горе-долу по същия начин, по който най-надарените от първобитните хора са създавали „думите“ или прадедите на думите.

Поетичната дарба, повече или по-малко желана, следователно изглежда, че свидетелствува за някакво *благоприятство*, което не се основава на стари архиви, доказващи произхода, а на древната способност, съхранена до наши дни, на човек да чувства и реагира. Поетите, достойни за това звание, тук биха били възплъщени на Амфион и Орфей.

Това е само фантазия; и сигурно не бих и сънувал за този непоследователен аристократизъм, ако говорейки за Стефан Маларме, беше възможно да се пренебрегнат всички открития, които той гордо отстоява чрез поведението си и чрез изкуството да изстрадва всичко в живота си. Колкото и скромно да бе положението му сред хората, които мислят само за храна, печалба и ласкание, този човек ни на-де помня за онези същества полубогове полуцаре — полуреални, полумитични, на които дължим вярата, че не сме животни.

Нищо по-„благородно“ от погледа, приема, усмивката и мълчанията на Маларме, изцяло отдаден на тази потайна и висока цел. Всичко у него се коренеше в някакъв върховен и осмислен принцип. Действия, жестове, думи, дребни измислици, незначителни прелестни неща, стихчета, писани по разни поводи (където той не можеше да не покаже своята рядка дарба и да не разкрие най-изтънчено изкуство), всичко беше чисто, всичко бе сякаш в съзвучие с най-завладяващата нота на битието, която се корени в неговото чувство, че е единствен и неповторим и че живее веднъж завинаги.

Следователно е трябвало той да се стреми единствено към все по-голямо съвършенство.

Тридесет и няколко години той бе спътник и мъченик на идеята за съвършенство. Тази духовна страст беше почти не дава жертви. Отказът от трайност белязва цяла една епоха. Днес никой не се захваща с творби, изискващи много време, с творби, които се създават за идните векове. Започнала е епохата на временните неща; вече не могат да зреят обектите на съзерцание, които са за душата неизчерпаеми и с които тя може безкрайно да общува. Сега единия мярка за време за нас е времетраенето на една изненада.

Но загрижеността за избора струва целия живот; и упоритият отказ от всички предимства на лесните творби, от всички ефекти, които разчитат на слабостта на читателя, на припряността му, на наивността му, може неусетно да доведе до недостижимост. Този, който е трудностостен за самия себе си, рискува да бъде още по-недостъпен за публиката. Кой днес би се съиспал например да създава творба, в която да се съчетават непосредственото очарование, характерно за поезията, и ценната субстанция на мисълта, върху която разумът да може да се връща и да се спира без много съжаление, та нали той би унищожил шансовете си да завърши творбата си, или поне тези тя да бъде прочетена.

Веднъж преодолените трудности на прочитането, след като очарованието е оказало своето въздействие, съвършенството на изпълнението ставаше все по-осезаемо. Човек не можеше да го отдаде на друго освен на една несравнима с нищо причина. Колкото повече човек откриваше тънки мисловни попадения, формални инвенции, с труд постигната дълбочина, в текстовете на Маларме, дори и в най-незначителните му бележници, толкова повече той си го представяше като човек, затворен в себе си в прелестна самота, неповторим — станал темен извор. Не че човек не може да приеме, че е имало поети много по-силни в *делата си*; но той е изглеждал единствен със съзнателната си и плътна духовна организираност, за която доказателство са както творбите, така и поведението му.

Малко са големите творци, които предизвикват у нас силно, неударимо любопитство към най-скроветните, към най-дълбоките си мисли. Обикновено предчувстваме, че ако надникнем в тях, с нищо не биха увеличили нито любовта ни към творбите им, нито познанията ни за тях. Ние подозираме, че те само ни предават събития или свои състояния, неща, които са ги впечатлявали в даден момент, за няколко мига, по същия начин, както и ние ще бъдем впечатлени впоследствие от *втора ръка*. Но не знаем повече от нас за това, което правят по-добре от нас.

Но това ни навеждаше на предположението, че съществува цяла мисловна система, отнесена към поезията, посредством която последната се разглежда, създава и пресъздава непрекъснато като никогата незавършващо творение, чийто реализирани или реализуеми образци са само фрагменти, опити, подготвителни етюди. Поезията за него беше несъмнено общоприетият и недостижим предел, към който се стреми всички стихотворения, а всъщност и всички изкуства. Разбрал отгано това, с труд бе надмогнал, променил и задълбочил у себе си онзи неразличим от останалите поет, какъвто бе по рождение. Той бе търсил разпознавателния принцип на желанието, задвижващо поетичния акт; бе дефинирал, отделил чистата му субстанция — и бе се превърнал във виртуоз на тази дисциплина на чистотата — човекът, който изучава себе си, докато докосва струните на най-необичайното в самия себе си.

Аз вяхам нищо против виртуоза — човека, владеещ средствата. Съществува прудубеждение, някакъв *рефлекс* срещу него, който се дължи на смътните и привлекателни идеи, които доста ненужните думи „сътворяване“ и „въдхновение“ или „гений“ предизвикват у повечето хора.

Това общоприето буквально разбираше на съвременния човек за поезията и за всяко творчество, творение на мисълта, което предизвиква възбуда и учудване, без усилие можем да сведем до следната формула: *всяко възхитително, което се създава, зависи единствено от моментното състояние на автора и това състояние му е толкова чудно*, колкото ни е чужд някакъв сън или приключение, чрез които един най-обикновен човек може понякога да развълнува околните. Най-високата точка на един човек е същевременно и най-отдалечената, т. е. най-неочакваната за самия него.

Това мнение не е напълно погрешно; и точно затова е много опасно. Опасно е да се противопоставят върховни благоразположения, просветления и изключителни сили, на търсенето на постоянни резултати, на придобиването на постоянна мощ чрез последователен и освободен от предразсъдъци труд, чрез наблюдения, навремени поправки и точни разсъждения. Това означава да се пренебрегва изключителното; и то повече за изненадата, която го съпътства, отколкото за някакви негови вътрешни качества; това също така е проява на най-наивен вкус, прекланящ се пред чудесата, които се налагат и пленяват умове.

Но един човек, който се мери със себе си, който се преобразява според собствените си разбирания, ми се струва по-висше творение, което много повече е способно да ме развълнува, отколкото всеки друг. Най-прекрасното усилие, на което човек е способен, е да превърне собственото си безредице в порядък, и шанса си в способност; това е истинското чудо. Обичам тези, които са строги спрямо таланта си. Ако не сумее да се обърне против себе си, „талантът“ в моите очи е само вредна сръчност, която обаче е непостоянна и неравномерна. Творбите, базиращи се само на него, са странно съчетание от злато и кал: блестящи детайли, макар и много наситени, които времето ралага заедно с глината; от множество стихотворения остават само няколко стиха, самото понятие стихотворение при тях лека-полека се разпада.

Въпреки че проблемите, истински достойни за мощните духове (и между впрочем най-способствувателите за проявяването на цялата им преобразуваща мощ), се появяват само след пълното овладяване на

ночии средства. Обектът на всички най-възвишени търсения е да се построи нещо или да се изгради необходимата система, като се използва за отправна точка свободата; но тази свобода е само чувството за сигурно владение на възможното и се развива заедно с него. Интуицията, която ни подтиква да създаваме, се формира без оглед на способностите ни за изпълнение: това е техният недостатък и предимство. Но практиката лека-полека ни учи да замисляме само това, което можем да реализираме. Тя несъмнено ни приучва към точно премерване на амбициите и действията ни. Мнозина се придържат към това равномерно и умерено съвършенство. Но има такива, които дотолкова овладяват средствата, и това овладяване тъй добре приляга на техния интелект, че успяват да „размисляват“, да проявяват „изобретателност“ по отношение начина на изпълнение, изхождайки от същите тези средства. Музиката, извлечена от свойствата на звуците; архитектурата, извлечена от материалите и силите; литературата, от владението на езика, от особената му роля и от разновидностите му — с една дума, реалните съставки на съществуващите изкуства да стимулира имажинерната им съставка, възможният акт да създава своя обект, това, което могат да ми показва това, което искам, да ми сочи такива цели, които да са едновременно неочаквани и напълно осъществими, такова е последствието от придобитата и преодоляна виртуозност. Историята на модерната геометрия ни дава не малко прекрасни примери за това.

При Маларме идентификацията на „поетическото“ размисление с владението на езика, задълбоченото изучаване върху себе си на взаимовръзките им са довели до нещо като доктрина, на която за жалост никой познаваме само насоката.

Понякога, съзерцавайки новия и прекрасен инструментариум на стиховете му, съм си казвал, че той се е замислил върху почти всички думи от нашия език. Тази странна книга, която е написал върху английската лексика, предполага доста изследвания и размисления над нашата.

Не трябва да се мисли, че философията изчерпва всички проблеми, които езикът може да постави. Нито физиката, нито физиологията могат да попречат или да направят излишни размисленията върху цветовете и звуковете от страна на художника или композитора. Граждата за бъдещите творби предпоставя немалко въпроси, тя изисква различни способности за класиране и преценка, които в края на краищата се превръщат за твореца в истинска наука, но наука индивидуална, капитал, който трудно може да бъде прехвърлен другиму. Маларме беше си направил цяла наука от своите думи. Не бива да се съмняваме, че е размислявал върху техните фигури, че е проучвал вътрешното пространство, в което се появяват, че е проследявал веднъж *причините*, веднъж *последствията*; че е премервал това, което можем да наречем *поетически заряди*, и че посредством тези безкрайно задълбочени и прецизни изследвания думите тайно са се подредили в някакъв евентуален порядък сред силата на неговия дух, според тайнствения закон на дълбоката му чувствителност.

Представях си очакването му: с жадна за *хармония* душа, цялата насочена към възприемането на една дума сред цял един словесен свят, сред който тя е залутана и заглушена да схване целия порядък от взаимовръзки и отразжения, които поражда една трескаво забързана да се роди мисъл.

„Казваме: ЕДНО ЦВЕТЕ. . .“, пише той.

Болшинството от хората са слепи за този словесен свят; те са глухи за думите, които употребяват. Думите им са само средство; изразяването за тях е просто *най-късият път*: този минимум определя чисто практическата употреба на езика. Да бъдеш разбран — да разбереш — са пределите, помежду които все повече и повече бива притискан този практически, т. е. абстрактен език. Дори самите писатели се спират само на думите и формите само когато попаднат на някоя особена трудност, на някакъв локален избор, или когато търсят особено ефект. Такъв е емпиризмът на съвременните литератори. По тази причина през последните сто и няколко години човек може да бъде „голям писател“ и да е нехаен към цялата фигурална част на словото си. Това означава да се гледа на езика само като на окаян вестоносен, посредник, без който „духът“ спокойно би могъл да мине. Нищо не е по-далеч от това мнение, колкото чувствителността на древните. Следователно Стейндал изобщо не е езичник. Той бяга от формата, от чистеността, от ритъма, от фигурите и се крие от тях чрез внимателно четене на Наполеоновия кодекс. Ако приемем, че хората показват същността повече чрез делата, отколкото чрез думите и мислите си, Стейндал, колкото и да се кичи със сенсуализма си и да твърди, че е последовател на Кюдийж, той е напълно „духовен“ по отношение на езика си и проповядва една аскетична естетика.

Но поезията е изцяло езическа: тя повелително изисква да няма душа баз тяло — да няма чувства, нито идея, които да не се *съдържат* в някоя *забележителна* фигура, изградена от тембри дълбини и интензивности.

Лека-полека Езикът и Азът у Поета започват да си взаимодействуват по съвсем различен начин, отколкото у другите хора. Това, което за него е най-важното в словото, за останалите не представлява никакъв интерес, те нямат сетива за него. На тях им е напълно неуживо това или онова словесно произшествие, от което зависи живота или смъртта на едно стихотворение. Доверчиви и отвлечени, те противопоставят *фона на формата*; противопоставяне, което има смисъл само в ежедневието, където съществува пряко преминаване на думите в дела и на делата в думи. Те не виждат, че това, което наричат *фон*, е просто една *неизчистена форма* — т. е. смесена. Нашият фон се състои от несвързани случки и изгледи; усещания, всевъзможни образи, импулси, отделни думи, части от изречения. . . Но за да предадем това, което трябва да се предаде и иска да изтъкне от този хаос, необходимо е всички тези разнородни елементи да бъдат включени в единната система на езика и от тях да стане слово. Тази транспозиция на вътрешни събития във формули, съставени от еднородни елементи — *също условия* — може да се разглежда като преминаване от *по-нечиста форма* или изглед към по-чисти такива.

Но езикът като *даденост*, усвоен още от детството, бидейки по своя произход статистически и общоприет, обикновено е слабо пригоден да изразява състоянията на всяка отдалечена от практиката мисъл:

той не може да служи на по-зadълбочени или по-точни цели от тези, които се определят от ежедневните ни действия. Затова се зараждат техническите езици и сред тях литературният. Виждаме как във всички литературни се появява лека-полека един *мандарински* език, понякога доста отдалечен от ежедневния; но в общи линии този литературен език изхожда от другия, от който излича думите, фигурите, обратите, които най-добре спомогат за търсенятия, които художникът предприема в областта на изясняната словесност. Случва се някои писатели да си изработват собствен език.

Поетът използва ежедневния език — който задоволява само при условие, че е понятиен и следователно е чисто транзитивен — и език, който е в противоречие с него, както е в противоречие с една ивица, грижливо засадена с добре подобрани сортове растения неразораното поле, където вятърът разсажда всичко и където човек взима най-доброто, за да го посади и отгледа в хубава почва.

И сигурно бихме могли да си представим един поет чрез пропорцията у него на тези два езика: единият естествен; другият изчистен и специално култивиран за ограничено ползуване? Ето един добър пример за двама поети от една и съща епоха и една и съща среда: Верлен, който дръзва да съчетае в стиховете си най-разговорните форми, най-баналните изрази с доста изкуствената поетика на парнасците и който в края на краищата започва да пише нечисто, дори цинично, и то не без успех; и Маларме, който си създава почти свой език чрез изтънчен избор на страници думи и форми, които измисля, или рязко прекъсва, непрекъснато, отхвърляйки готовите решения, подказани му от общоприетото мислене. Това не е нищо друго, освен защита до най-малките подробности, до най-елементарните функции на менталния живот, *срещу автоматизма*.

Маларме е разбрал езика, сякаш той го е измислил. Този толкова неясен писател е разбрал инструмента за разбиране и координация до степен да замени вечното и наивно желание и намерение на авторите, с невероятната амбиция да сътвори и да овладее цялостната система за вербално изразяване.

По този начин той се доближаваше — и това го казах веднъж — до поведението на тези, които в алгебрата задълбочиха изучаването на формите и частта, отнасяща се до символите в математическото изкуство. Това внимание прави структурата на изразите по-чувствителна и по-интересна от техния смисъл или тяхната стойност. Свойствата на трансформациите са по-достойни за разума, отколкото това, което се трансформира; и се питам понякога дали може да съществува по-обобщена мисъл от мисълта, заложена в една „теорема“, или от съзнанието, че мислим за каквото и да е...

В езиковия порядък *фигурите*, които обикновено играят само спомогателна роля, изглежда се проявяват единствено за да илюстрират или подпомогнат едно намерение и следователно изглеждат странични като орнаменти, от които словото би могло и да се лиши — се превръщат чрез разсъжденията на Маларме в основни елементи: *метафората* от бижуто, което беше, от инцидентното средство, тук явно придобива значението на основно симетрично съотношение. Той разбира със забележителна яснота и мош, че от друга страна изкуството налага и изисква еквивалентност и непрекъснат обмен между формата и фона, между звученето и смисъла, между акта и материята. Модификацията и понякога *създаването* на акта чрез материята обикновено не е доразбрано, а понякога и изобщо е непознато на тези, които разсъждават върху изкуството: известен *спиритуализъм*, причина за който е неточна или неудобна представа за материята.

Само комбинация (нещо много рядко) от практика или виртуозност с най-висша степен на интелигентност можеше да доведе до тези задълбочени възгледи, толкова различни от представите или идеите, които човек си изгражда обикновено за литературата. Резултатът бе, че култът и съзерцанието на принципа на всички творби направиха за него все по-мъчително и по-рядко самото занимание с изкуство и използването на вероятностите си изпъльтелни възможности. В действителност човек трябва да изживее два живота: единия за цялостна подготовка, а другия за цялостно разгръщане.

Има ли по-чиста мъка, по-дълбоко саморазкъсване от битката на човек със себе си, когато душата веднъж застава на страната на това, което самата тя иска, срещу това, което тя може; втори път на страната на това, което може, срещу това, което иска; трети път заема страната на собствената си мош, четвърти — страната на желанието си, и се лошка непрекъснато между всичко и нищо? На всяка от фразите й отговарят противоречиви и симетрични идеи и движения, които всеки анализ, достатъчно тънък за да разтълкува творбите, отнасяйки ги систематично към „желанието“ или „възможностите“, несъмнено би накарал да изтъква.

Нападайки с определения: *мъгълност*, *маниерност*, *безплодност*, всяка по-недолялана критика само показва според възможностите си последствията от една възвишена вътрешна борба върху посредствени и злонамерени по своята същност умове. Дълг на всеки, който има претенции да говори публично за творбите на друг, е да направи всички необходими усилия, за да ги разбере или поне да определи условностите или ограниченията, които авторът си е наложил, или които обстоятелствата са му наложили: тогава човек би открил, че яснотата, простотата и плодovitостта обикновено произлизат от идеи и форми, които са отдавна съществуващи и твърде разпространени: читателят сякаш вижда в тях себе си, често поукрасен. Но обратното на тези качества, понякога показвах по-възвишени цели. От великите хора, които са писали, един ни радват като ни разказват за съвършенството, което сме самите ние, други ни очароват с това, което бихме могли да бъдем посредством един по-комплексен и по-пъргав ум; или по-освободен от навичките и от всичко, което пречи на общителните способности, с които духът ни е надарен. Дори и да приема, че Маларме е мъгъл, маниерен и безплоден; но ако той, с цената на тези *недостатъци* — и дори посредством всички тях, посредством усилията, които те налагат на читателя — ме е накарал да разбера и да поставя над *всички творби* съзнателното владение на възможностите на езика и чувството за една свобода, стояща над изказа, пред която всяка мисъл е само произшествие, частен случай, — тази поука, която съм извлякъл от четенето на творбите му и размишленията над тях, си остава за мен несравнимо и велико благо, такова, каквото никога прозрачна и лесна творба не е могло да ми даде.

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, бр. 5, 1986

Брой 5 се открива с рубриката „XXVII конгрес на КПСС и проблемите на литературата“, в която е поместена статията на съветския писател С. Залигин „Време на големи грижи“. В нея авторът споделя свои размисли, наблюдения, бележки, отправя пожелания във връзка със засегнатите на XXVII конгрес проблеми на литературата и литературната критика.

Най-големите трудности днес в целия свят — отбелязва С. Залигин — се състоят в това, че не се проявява достатъчно реализъм в оценките на нещата в политиката, робува се на погрешни концепции за безкрайни превъзможавания, на необосновани хипотези за безпределно използване на природните ресурси. Ето защо това, което чуваме на конгреса, ни изпълва с надежда по силата на своята трезвост, на своя реализъм и на очертаните перспективи в онова единствено направление, в което те могат да бъдат полезни и необходими на човечеството.

В началната част на статията си С. Залигин говори за огромното значение на научно-техническата революция, на научно-техническия прогрес. Някога — пише той — бъдещето не се е намирало в такава тясна връзка и зависимост с настоящето. Защото днес силата и могъществото на техниката и на науката и всички действия и мероприятия, които се извършват с тяхна помощ, определят много точно утрешния ден. Стига се до сближаване на настоящето с бъдещето, защото основите и принципите на бъдещата цивилизация се изграждат сега: по силата на това, че всяко наше действие днес е мощно, глобално. Ние използваме атомната енергия, строим атомни централи, а това определя направлението на целия живот и морал за следващите 30—40 години напред. А у нас често не достига разбиране в тази насока — днес събитията са толкова грандиозни, мощни и глобални, че няма да сме в състояние да коригираме това, което се създава днес, ще ни бъде неимоверно по-трудно, ако днес не сме абсолютно точни и реалистични.

С. Залигин е на мнение, че литературата не проявява достатъчно усещане за това, колко отговорен е моментът на нашия днешен живот, както това се изтъква на XXVII конгрес на КПСС, усет за „съвременния, преломен характер в развитието на нашето общество, на света в цялост“. Литературата — пише С. Залигин — трябва да подсказва на човека: гледай напред, това, което правиш днес, ти го правиш за векове. Но нашата литература възприема и разбира това със закъснение. Ние разработваме

техниката, новата енергетика, транспорта, изобщо всички отрасли. Привидно техниката е изцяло в наши ръце. Но минава време — 10—30 години — и ние се оказваме в плен на техниката. Ние сме подчинени на тези принципи, които някога сами, произволно, невинно достатъчно премислено сме установили, и да се изтръгнем обратно от тях ни е много трудно, практически невъзможно без сериозни щети.

По-нататък С. Залигин се спира на взаимоотношенията между човека и природата — той отбелязва преди всичко един чисто психологически момент в тези взаимоотношения. За половин век отношенията между човека и природата рязко са се променили. Някъде откъм средата на 30-те години непрекъснато се говореше за покоряване на природата. „Сега разбираме — пише С. Залигин, — че да покоряваш е нещо просто: една сила действа върху друга, едната побеждава, другата търпи поражение — който е по-силен, той побеждава. Но това е елементарен подход. Въпросът не се свежда само до възможността да покоряваме, а да създадем съюз. Както в човешкото общество трябва да постигнем съюз между хората, по същия начин трябва да търсим съюз между човешкото общество и природата. Нашето време — пише С. Залигин — трябва да бъде време на разумни съюзи — съюз с науката, съюз с техниката, съюз помежду ни и съюз с природата. Ако не постигнем тези съюзи — няма да имаме бъдеще.“

Хилядолетия човек е живял с чувството, че е роб на природата — той е зависел от нея, той я е боготворял. Днес, само за някакви 30—40 години, ролите рязко са разменени. Сега не природата решава дали човек да съществува, или не, а човекът решава дали природата да съществува, или не. Целият въпрос е там, че довършеният роб и подчинен е много жесток и неразумен по отношение на своя довършен властелин. Той не е свикнал с положението си на стопанин. Днес ние се ръководим от възможността, каквото пожелаем — това да правим с природата. Ние решим, че можем всичко и човек се радва на постиженията си. Най-голямата опасност обаче се крие в това, че ние възприемаме възможностите си като необходимост. Но мъдростта на нашето време се състои в това не да използваме всички възможности, а да избираме между тях и да осъществяваме само онези от тях, които са необходими. А човекът се възползва от своето могъщество и в този смисъл не ни достига мъдрост. Литературата е длъжна да говори по тези проблеми. Как ще ги включи в известен художествен жанр — е друг въпрос. И на литературата днес ѝ е нужен реализъм — пише С. Залигин. Нужна ни е една съвременна „Война и мир“ — защото Тол-

ствоеният реализъм съвсем не е отживял, а, напротив, тъкмо такъв реализъм не ни достига. Днес ние трябва съвсем спокойно да назоваваме нещата с истинските им имена. Ние робуваме на прекалено много условности, поради което не умеем от възможностите на своето мислене — него също трябва да дисциплинираме, да преценяваме кое струва и кое не струва един задълбочен анализ и загуба на мисловна енергия, кое е необходимо и какво не бива да се въвежда в сферата на нашия мисловен процес.

С. Залигин е отделил внимание и на художествения успех на големия съвременен писател Гарсиа Маркес. Той — пише С. Залигин — анализира съвременната действителност; той е аналитик, който чрез хиперболизациата на явленията постига техния най-добър анализ. В „Есента на патриарха“ по този начин е изследван художествено култът към личността. Хиперболата в изкуството е признак на дълбок анализ. Чрез хиперболата като през увеличително стъкло виждаме един или други характерни белези на човешкото общество. Но — отбелязва С. Залигин — практически ние живеем в свят на синтез, в свят на съприкосновение, съединение на най-различни качества, които съществуват не всяко само за себе си, а всички заедно. Да се намери съюзът, единството, точката на съприкосновението на тези качества и явления — е задача на синтетичното произведение на изкуството. А това може да постигне само едно реалистично произведение. Трябва да се намери — изтъква С. Залигин — не само реалните явления, но и реалните връзки между тях, защото те съществуват и си взаимодействуват. Ние трябва да ги открием — тези връзки отиват в миналото, ще продължават в бъдещето, те действуват и днес.

От литературните произведения през последните години С. Залигин се спира на „Цар-риба“ на В. Астафиев — произведение, което лично много му импонира. Това е произведение — пише авторът, — което не е ограничено, не е затворено в рамките на една-единствена мисъл. Впечатлението, което предизвиква това произведение, излиза извън обикновените рамки. В него няма пряка философия, но всъщност то е много съвременна и философска творба.

По-нататък С. Залигин отбелязва с няколко думи отношенията между литературата и философията. Руската литература — пише той — е била винаги философска. Философията се променя, а всяка литература възпитаваша философията на своето време. Литературата и философията са близки отрасли на мисловната дейност. Руската литература не може да бъде отделена от философията. Във връзка с това Залигин отбелязва името на съветския писател А. Платонов, за който е характерно остро чувство за пределите във възможностите на техниката, нейните граници. На А. Платонов — пише С. Залигин — е присъщо ново усещане, чувство за прелом, което според него отличава и творчеството на А. Екзюпери.

С. Залигин отделя място и на жанра документалистика. Съобразено с това, как се променя документалистиката, можем да си представим промените в нашия свят. Според С. Залигин литературознанието трябва да отделя повече внимание на историята на документалистиката, защото тя е жанр,

който повече от другите жанрове изисква история. Тук С. Залигин прави паралел между това, което може да ни даде документалистиката като жанр, що се отнася до промените в нашия свят и какво може да ни даде примерно едно художествено произведение. Според С. Залигин художественото произведение отразява повече еволюцията на самата литература, а не на живота, което постига именно документалният жанр. Като интересен пример С. Залигин посочва опита на унгарските писатели в областта на т. нар. социогRAFия — писателят пише художествен очерк, в който имената не са измислени, ситуацията не са измислени, но във всичко останало писателят си дава свобода на новелата, а не на автор на очерк. Ситуациите са белетризирани, а написаното е очерк, документалистика, а не белетристика. С. Залигин смята, че в съветската литература очеркът е останал твърде консервативен жанр. По своето направление той се стреми да не изостава, но за съжаление документалистите не умеят да използват формата, а освен това в някои случаи не са им достъпни и материали от различен характер, факти и статистически данни.

В Политическия доклад пред XXVII конгрес на КПСС — пише С. Залигин — е казано: „Времето поставя въпроса за широко откликване на обществените науки на конкретните нужди на практиката.“ Това — набляга С. Залигин — се отнася и до литературата. Тя трябва да прави всичко, което прави обществото, но със свои средства. Тя няма никакви други изолирани задачи.

С. Залигин е отделил внимание в бележките си и на литературния герой. Той е на мнение, че днес и литературата, и литературознанието са изгубили разбирането и определението на това — какво означава литературен герой. Защо? — задава въпрос С. Залигин. Затова, защото качеството на литературния герой твърде често се определя не от реалността, от реалния живот, а от изискванията на жанра. Героят става герой само на един определен жанр. Примерно научнофантастичният жанр — той изисква герой от едни-какви си качество и към него се предявяват съответни изисквания. За документалния жанр изискванията са други и героят е друг. Има герой на новелата и т. н. Както техниката в наши дни — пише С. Залигин — прераства в техницизм, така и литературата се заразява от техницизма. Ние започваме да създаваме героя в зависимост от изискванията на жанра, а не съобразно това, какъв е този човек в околния свят, в живота. А важното качество на руската литература според С. Залигин, по което тя се е отличавала във всички времена, се състои в това, че тя винаги е поставяла обкръжавания свой живот над себе си. Не заради себе си тя се е стараела. От този свят тя е взимала нещо, за да го покаже, отрази и обясни. А съвременната литература често се възнася над живота, господства над него, подчинява живота на себе си. Хората пишат заради експеримента, за да докажат: аз мога така, мога и иначе, мога не както всички. Това е също тази страна на техницизма, в която се губи реалният човек.

В края на статията си С. Залигин отделя няколко реда на отношението към съветската литература в чужбина. Днес един от най-интересните писатели на Запада е В. Распутин. А той пише — под-

чертава Залигин — за чисто руски явления. На Запад най-добре ше ни разберат чрез произведенията, които продължават руската традиция и дават облика на руската психология, каквато тя е, каквато е била в неотдавнашното минало. Това, разбира се, не означава, че читателите в чужбина непременно правилно ше я възприемат. За мен — пише С. Залигин — немският писател Х. Бюл е интересен най-вече поради своя национален характер. Той е написал различни произведения, но във всички тях личи немецът. Според С. Залигин Хайнрих Бюл е най-немският писател от последните десетилетия. Истинското разбиране на една литература идва от творби с национално звучене. Ето например „Живей и помни“ на В. Распутин. Какво има в тази творба — избягал дезертьор и живее в тайгата близо до своето село. А целият свят го чете. Защото този свят не познава Сибир, и тайга не е имал, интересно му е това, което съществува у другите.

В заключителните редове С. Залигин изтъква, че всяка професия има свое достойнство. А това важи в по-голяма степен за литературата. Каквито и да са успевата за съществуването на една професия, респ. на литературата, тя е задължена да спазва, да съблюдава нравствените правила, изработени някога от самата нея, правилата за своето собствено достойнство. Днес — пише С. Залигин — трябва да се борим за всички хуманитарни професии. Нашето положение се отличава от това на техническите професии. Днес трябва да се отстоява съществуващото на хуманитарните професии. Но това не трябва да ни натъжава. По-лошо е, когато пред творчеството не се изправя необходимостта да се бори и да доказва правото си на съществуване, необходимостта от самото себе си — не заради себе си, а заради човешкото общество и неговото бъдеще. Тогава то пресеква.

Мария Блажева

ЧССР

„SLAVIKA SLOVACA“, Братислава, год. 20, 1985, кн. 4

Последната миналогодишна книжка на словашкото списание „Slavica Slovaca“ е посветена на проблемите на превода. Както е известно, списанието излиза четири пъти годишно, като последователно се редуват езиковедска и литературоведска книжка. Настоящата книжка съдържа статии, посветени на словашкия опит и принос в теорията и историята на превода, които обаче поставят редица важни въпроси, свързани със съвременните тенденции в изучаването на художествения превод. Ще споменем някои от тях: стремеж да се свържат преводаческите школи и решения с литературноисторическия процес; да се характеризира комуникационната концепция на превода в контекста на литературоведските подходи към творбата; преводът като форма на междулитературна рецепция.

Проблематиката на книжката отразява моменти от програмата на международната конференция „40-годишнината на превода в социалистическото общество“, проведена в Братислава през февруари 1985 г. Дадена е и подробна информация за днев-

ния ред на конференцията, в която има и българско участие (представено от Б. Дамянов, В. Раковски и Ат. Звездинов). Както се вижда, повечето от публикуваните статии са изнесени като доклади на конференцията. Вниманието привличат статията на О. Рихтерек „За някои тенденции в теорията на художествения превод“, Ив. Църкал „Функцията на послеслова в превода“, П. Заяц „Творческият аспект на превода“, които отразяват споменатите по-горе тенденции в изучаването на художествения превод и дават представа за словашкото и чешкото участие в международната теория на художествения превод. От друга страна, работите с по-конкретен характер от историята на превода (П. Винчер „Функцията на преводите от полската литература в словашката култура след 1945 г.“, Е. Пановова „Чешкото посредничество при рецепцията на руската литература в Словакия (1835–1860)“, показват съществуващата връзка между теория и практика, с други думи, конкретните факти се систематизират от гледна точка на функцията на превода в различните периоди от развитието на националната литература, търси се мястото на художествения превод в междулитературните връзки. Значението на увод в проблематиката на книжката има статията на Ева Преложникова „Комуникационната концепция на превода и международният контекст“, която разглежда делото на починалия през 1984 г. виден словашки литературовед и теоретик на превода Антон Попович, като се спира на чуждестранните оценки и отзиви за него. Попович полага основите на словашката наука за превода в редица специализирани трудове, от които ще отбележим „Поетика на художествения превод“ (1971), „Художественият превод в ЧССР“ (1974), „Теория на художествения превод“ (1975 — преведена на руски и унгарски език). Неговият принос в теорията на превода надвишава словашкия контекст, което се вижда и от многобройните чуждестранни отзиви за трудовете му. Авторката на статията очертава значението на този принос и чрез международния диалог, които събуждат редица постановки от неговата теория — например около въпроса за отношението между художествена адекватност и функционална еквивалентност в интерпретацията на оригинала. Статията хвърля светлина върху възлова за теорията на Попович понятият като стилистическо изместване (výrazový) или отклонение (на руски „сдвиг“) или преводът като метакommunikативен акт; посочва тяхната връзка с развитието на словашкото литературознание — специално комуникативното разбиране за стила в трудовете на Фр. Мико („Текст и стил“, „Стилови конфронтации“, „Творчество и рецепция“ — в съавторство с А. Попович).

Ще отбележим, че терминът на Попович výrazový росуп, т. е. стилистическо изместване, засяга въпроса за отношението част — цяло в реализацията на оригинала. Към такова изместване се достига според Попович не защото преводът проявява волност спрямо оригинала, а тъкмо обратното — защото иска да му остане верен в неговата цялост. Ще добавим, че излязлата през 1983 г. книга „Оригинал — превод“, колективен труд под ръководството на Попович, подробно развива и обяснява използваната от него интерпретационна терминология.

Статията на О. Рихтерек съпоставя теоретическата концепция на А. Попович с концепцията на известния словашки компаративист Д. Дюришин, който дефинира превода от гледна точка на междупереводни връзки (рецепция). Успоредяването на двете концепции има за цел да отбележи различното отношение на двамата изследователи към репродуктивния и творческият момент на преводческия процес, според използваните от тях понятия — „инвариант — вариант“ (Попович) и „функционална еквивалентност“ (Дюришин). Фактически тук отново се актуализира традиционната дискусия за адекватността и еквивалентността в превода. За подхода на Дюришин (той засяга превода в почти всички свои компаративистични трудове) понятието вариант не включва креативния момент в художествения превод. Дюришин свързва еквивалентността със сложната и многопластова структура на художествения текст и смята, че не може да се приложи количествена измеримост на верността спрямо оригинала (чрез изчисляване на преводческите „измествания“). Ако трябва да доуточним концепцията на Дюришин (както излезем извън рамките на статията), ще добавим, че той налага върху смисловата антиномия точност и верност на оригинала. За него е особено важна функционалната връзка на превода с чуждия контекст (контекста на приемащата литература). На тази основа разработва връзката между превод и литературна рецепция. С проблема превод и рецепция се занимава и статията на Ив. Църкал, която поставя изисквания за по-ясна жанрова определеност на послеслова (репективно предговора).

Интересната статия на П. Заяц за творческия аспект на превода прави опит за обобщение на съществуващите концепции чрез ориентирането им към практиката. Той исторически свързва творческия аспект на превода (както има предвид превода на поезия на словашки език) с литературоведския подход при анализа на творбата. Изработената от автора периодизация на преводческите концепции показва, че колкото повече преводът се разбира като творчески акт, толкова повече се засилва стремежът преводачът да се приближи до поетиката на оригинала. Той набелязва три етапа в словашката преводческа практика през последните 40 години: 1) филологическо отношение към превода, което поставя творческия момент на страната на оригинала; 2) преводачът е също творец, доколкото приближава превода до собствената си поетика или до поетиката на приемащата литература; преводната творба се преценява и според естетическите качества, като отклоненията се тълкуват противоречиво — в зависимост от това дали допринасят, или не за художественото въздействие на преводната творба; 3) стремеж към максимално приближаване до поетиката на автора на оригиналния текст.

Последният етап е по-скоро тенденция, налагаща и от съвременната словашка теория на превода. Тя е резултат (както авторът обяснява) на замана на количествения с качествен подход при анализа на литературната творба, при което се изхожда от това, че творбата „е интегралното единство на даден динамична структура, което се определя от вътрешното многообразие и високата организираност на творбата“ (с. 363).

Теорията за максималното приближаване до оригинала разглежда превода като процес на постигане на интегралния смисъл на творбата, степенуван в етапите на четене, изработване на концепция и художествена реализация (интерпретация — концепция — репродукция). Така творческият момент в превода се състои в това да се постигне единство и интегритет на оригиналния текст, да се реализира оптимално „ядрото на авторската концепция“ (цитира се определение на Фр. Мико).

Как се конкретизира творческият аспект по отношение критериите за верност и точност на превода? Тук статията остава повече в рамките на теоретическите постановки, в по-голямата си част известни. Основната мисъл е, че не всяка промяна на отделните елементи на текста означава автоматично промяна на интегралния смисъл на творбата (има се предвид, на първо място, стихотворната творба). Въпросът е да се запазят принципите на системна организираност на творбата — в този случай промените само разширяват и потвърждават нейната „интегрална тждественост“. Творческият аспект на превода е в крайна сметка постигане на точност „на по-високо ниво“. Като се опира на съществуващите теоретически концепции (словашки и чешки), авторът на статията акцентно обособява следните моменти: 1) връзката между литературознание и теория на превода; 2) тази връзка намира отражение в стремежа да се постигне поетиката на оригинала; 3) творческият характер на „изместванията“, отклоненията с цел функционална еквивалентност между оригинал и превод.

Въпреки че е насочена към словашкия контекст, статията на П. Заяц засяга проблеми от общо теоретичен характер и обръща внимание върху връзката на теорията на превода с широката област на литературознанието. Това може да се каже и за проблематиката на книгката като цяло.

Христина Балабанова

Г Д Р

„WEIMARER BEITRÄGE“, Берлин — Ваймар, 1986, кн. 2

Централно място в разглежданата книжка заема статията на проф. д-р Фридрих Томберг „Критиката на къснобуржоазната философия в светлината на дискусията между Брехт и Лукач“.

През тридесетте години се провежда известната дискусия върху реализма и модерната литература, която се изостря поради противоположните възгледи, застъпвани от Бертолт Брехт и Георг Лукач. Според Лукач реалистична е тази литература, която описва не само повърхността на реалността, но в нейното изобразяване съумява да проникне до същността независимо от светогледа на автора. По този начин от едната страна застават реакционно мислещият Балзак и други големи романисти на XIX в. без оглед на политическите им възгледи, както и всички онези писатели на XX в. с буржоазна или социалистическа нагласа, които са останали верни на традиционния реалистичен принцип. От другата страна се оказват онези, които се задоволя-

ват с това да отговарят на противоречивите явления в капиталистическия свят със също така противоречива форма на изображение, чрез която само възхваляват непроменяната буржоазна действителност.

Срещу тази постановка Брехт издига следните основни възражения:

1. За да се опознае същността на съвременната обществена действителност, е необходим научен подход, какъвто обаче може да предложи само марксизмът, който е мислим единствено като практика на промяната на съществуващото. Ето защо последователен реалистичен стил днес е възможен само от класовата гледна точка на работническата класа, а не просто от позицията на някакъв хуманизъм. За Брехт разделителната линия минава между социалистическата, съответно социалистически ангажираната литература, от една страна, и цялата буржоазна литература, от друга. Следователно не, както желае Лукач, да се разграничат реалистите Максим Горки и Томас Ман от декадентите Джойс и „авангардистите“, а от едната страна да се поставят социалистите, като Горки и Брехт, от друга — Джойс, Кайзер, Шернхайм, Толер, както и Томас Ман.

2. Тъй като съвременната реалност в някои от своите съществени измерения значително се различава от действителността на XIX в., нужни са особени форми за отразяването на тази реалност. Също и описанието на повърхността представлява някакво — макар и недостатъчно — отражение, продължава Брехт. То е подтиквало буржоазните писатели да развият нови изобразителни форми. Така необходимият модерен реализъм се проявява в модерната буржоазна литература именно като разрушаване на традиционния реалистичен стил. Онова, което Лукач отхвърля като декаданс и формализъм, представлява по-скоро качеството на тази литература в смисъла на обществения прогрес. Но естествено тази литература си остава буржоазна литература; тя може да бъде усвоявана само като се промени функцията ѝ с оглед на класовите интереси на пролетариата, заключава Брехт.

Проф. Томберг отбелязва, че дискусията между Брехт и Лукач се ограничава върху въпроси на литературата. В нея обаче става дума за основните принципи на идеологията. Затова нейните постановки могат да бъдат отнесени с успех и към философията. Ако се придържахме към представките на Лукач, тук нещата изглеждат доста по-различно. Ако според Лукач светогледът не играе съществена роля за проявлението на реализма в литературата, то във философията той заема централно място. Ето защо тук Лукач прокарва разделителната линия между философите по друг начин: от едната страна е марксистическата философия, от другата — цялата буржоазна философия. Сякаш в този случай той се присъединява към становището на Брехт.

Обаче Лукач приема като основен различителен критерий не класовата позиция в смисъл на класов интерес, а вида на познанието, т. е. същото, което той използва за определянето на реализма в литературата. Това е позицията на рационализма, с други думи — убеждението в рационалната познаваемост на света. И тъй като според марксистическото схващане тази познаваемост може да се обоснове

само материалистически, то материализмът във философията съответствува на реализма в литературата.

Така Лукач успоредно с историята на реалистичната литература разработва и една история на философския материализъм. Тъй като материализмът е идентичен с позицията на рационалната познаваемост, а тази позиция е заета и от Хегел и неговите предшественици, както и от Маркс, може да се прокара цяла линия на научната философия, на която да се противопостави противоположна линия, именно тази на ирационализма. И така според Лукач класическата буржоазна философия заедно с последвалите я марксизъм образуват едната линия, а къснобуржоазната философия представлява другата линия. Но ако се приложат аргументите на Брехт към тази схема, отново ще възникнат две основни възражения:

1. От значение за всички разграничения също и във философията е разликата в класовата позиция, би казал Брехт. Следователно съществува непреодолимо принципино противоречие между марксистическата философия и цялата буржоазна философия, независимо дали тя е къснобуржоазна, или класическа. По тази логика от едната страна се оказват Маркс, Енгелс, Ленин и т. н., а Кант и Хегел заедно с Ницше и Хайдегер се озовават от другата страна.

2. Съвременната обществена реалност със своите исторически особености се отразява единствено във философията на съвременността, т. е. и в къснобуржоазната философия, но не и в класическата, би казал Брехт. Ако постижението на модерната буржоазна литература се заключава именно в разрушаването на традиционния реалистичен стил, то и постижението на къснобуржоазната философия ще се изразява в разрушаването на класическия рационалистичен подход. Естествено с тази разлика, че марксистическият рационализъм от миналото не се „снемат“ от съвременния марксистически рационализъм, понеже е вкоренен в една и съща класова позиция, смята проф. Томберг. Така възгледите на Бертолт Брехт за реализма в литературата могат да се окажат продуктивни и за преценката на съвременната буржоазна философия. Тя не може просто да бъде отхвърлена, а трябва да се усвои критично и да се промени функцията ѝ с оглед класовите интереси на работническата класа, като се използват всички нейни постижения, заключава авторът на статията.

Венцеслав Константинов

Ф Р Г

„AKZENTE“, Мюнхен, 1985, кн. 5

В рецензираната книжка привлича вниманието изследването на Клаус-Михаел Хинц „Суверенитетът на Роберт Валзер“.

Роберт Валзер е едно сравнително късно откритие за нашия читател. Преводът на романа „Помощникът“ се появи едва преди няколко години и може да се предполага, че българските издателства тепърва ще представят цялостното творчество на този може би най-значим швейцарски писател

от първата половина на нашето столетие, упражнил силно художествено влияние върху писатели като Франц Кафка, Роберт Музил, Мартин Валзер и пр.

Клаус-Михаел Хинц отбелязва в статията си, че романите на Роберт Валзер пресъздават „гранични случаи“ от обществената действителност. Пред героите им се разкриват свободни пространства за независимо съществуване. Това прави техните постъпки да изглеждат авантюристични и неразбираеми. Героите на Роберт Валзер не са революционери; по-скоро техният характер се определя от деликатно подчиняване на съществуващите условия. Но сред буржоазното общество те се оказват дистанцирани самотници. Тази социална откъснатост мотивира тайния аристократизъм на героите в романите на Валзер. Така например Симон Танер, централен образ в първия роман на писателя „Семейство Танер“ (1907), се движи в буржоазното си всекидневие сред онова свободно пространство, което прави възможно неговото озадачаващо поведение. По този начин той непрекъснато се намира в изключително състояние. Тази негова съдба изгражда основната интия на романа. Неговата сфера по думите на Роберт Музил е „властта на изключението над правилото“.

Така за романите на Роберт Валзер граничният случай е конституиращ елемент, подчертава авторът. Нещо повече, както изключителната ситуация се отнася към всекидневния живот, така и писателският стил на Валзер се отнася към изискания стил на класицистичния художествен творби. Негови отличителни черти са „повишената подвижност“ и приприяността. „Защото, докато сме свикнали да съзираме загадките на стила само в повече или по-малко изискани художествени произведения, тук се натъкваме на един напълно непреднамерен и все пак привлекателен и очароващ езиков гъстакал“, твърди Валтер Бенямин в статия за творчеството на Роберт Валзер. И този стил се намира в тясна връзка с поведението на героите. „Езиковият гъстакал“ на Валзер представлява стилистично съответствие на социалното „подвиване“ на героите му, които не успяват да намерят своето място в буржоазното общество.

Херман Хесе, а и други писатели са отбелязали сходството на някои образи на Роберт Валзер с „безделника“ на Айхендорф. Така и в „Семейство Танер“ Валзер разказва живота на един безделник, който е такъв не толкова в социален, колкото в екзистенциален смисъл. Героите на Валзер не претърпяват развитие; те нямат съдба, в смисъл на вътрешно разгръщане и сбъдновение. Те само демонстрират своя характер, като се подчиняват на своите собствени закони. А в основата на тези закони стои стремежът „да се извиси ниското и да се приизви високото“. Именно това определя „социалната етика“ на романите, отбелязва авторът.

Героите на Роберт Валзер преобръщат обществени конвенции. И архимедовата точка, от която те осъществяват това, е техният суверенитет, посочва Клаус-Михаел Хинц. Така романът „Якоб фон Гунтен“ (1909) може да бъде разглеждан като „школа по суверенитет“. Този суверенитет се постига чрез отказа от власт и влияние в обществото. Якоб е щастлив, че не съзира в себе си нищо, достойно за уважение и внимание. Той желае да бъде и да остане малък човек. Якоб може да диша само в „ниските сфери“. А в обществен смисъл тези ниски сфери са мястото, където виее пролетарската интелигенция, отбелязва авторът. Макар да носи благородническа титла, Якоб се обучава за слуга и тъкмо това изостря погледа за метаморфозата, която понятието за суверенитет е претърпяло в исторически аспект. Героят на Валзер се отказва от гордостта и от всички атрибути на добropорядъния живот. Но по този начин той съхранява своята независимост и своята вътрешна доблест. Якоб е извършил своя избор напълно съзнателно. Лишен от средства за съществуване, той все пак не загубва чувството си за изящество. Якоб разсъждава: „Ако бях богат, в никакъв случай не бих пътувал около света. . . Шеше да ме привлича да се занимавам с близкото и достъпното. Нямаше да си купувам нищо. Нито да трупам състояние.“ Но той проявява известен дендизъм като форма на естетическо дистанциране от буржоазния стремеж към печалби: „Еlegantни дрехи, фино бельо, цилиндър, скромни златни копчета за ръкавели, дълги лачени обувки — това шеше да е приблизително всичко, с което бих тръгнал. . .“ Якоб не е буржоа; той се стреми не към възможност, а към самостоятелност и независимост. Това негово държане е пълна противоположност на овещественото достойнство, с което се самоизтъква буржоата. „Никога през живота си не бих се решил да се кача във файтон. Това вършат хора, които или бързат, или искат да демонстрират благородство. Но заанапред аз не желая да демонстрирам благородство, а няма и къде да бързам“, казва той. Затова пък Якоб мечтае да има средства, за да извърши всевъзможни „лудории и глупости“. Например той би искал да даде безумно богат и изпълнен с всевъзможни удоволствия пир, да организира неவிжда ни оргии. Защото едва когато парите се изразходват по замайващ сетивата начин, те са „добри пари“.

Авторът на изследването проследява тези основни мотиви в романите на Роберт Валзер, за да стигне до извода, че неговите герои въпреки независимото си социално положение притежават неотразима привлекателност поради вътрешната си свобода и постигната с цената на самоизолацията независимост.

Венцеслав Константинов

„СЪДБАТА НА ЕДИН ПРИКАЗНИК“ ОТ СИМЕОН СУЛТАНОВ. С., БП, 1985. 354 с.

Симеон Султанов владее дарбата да пише интересно, увлекателно. Сигурно е прав Димо Кьорчев, когато още в началото на века казва, че страстта към интересното облагородява душата. Преди още да сме проникнали в смисъла на критическите книги на Султанов, ние долавяме благородството на критическия дух. Тук не ни очакват резки интонации, твърди изречения, груби или прислужващи мисли. Намираме се в един етичен критически свят, в който мислите съдържат моралистичен патос, разтварят духовни пространства, отвещат ни вътрани от „нормалното“ критическо ежедневие, диалогично се впитват в собствените ни размисли, не ни оставят равнодушни и студени. Симеон Султанов гледа на литературното минало, на литературната история с очите на критика и успява да слее в своите думи вчерашния и днешния литературен ден, успява да говори за миналото, но да мисли за настоящето, да преплита лични спомени и наблюдения с това, което документално „е било“. Той съприживява своите критически сюжети и теми. Те оживяват, започват да звучат романо-литературните факти и явления се героизират, трудно податливата критическа езикова материя заблестява от художествени образи, от мъдри сравнения, от афоризми и сензации. И неусетно книгата намира пристан в нашето съзнание, засяда трайно в него, става наш спътник завинаги.

Симеон Султанов има вкус към писателски личности и произведения, за които като че ли всичко вече е казано. Той не е откривател на нови имена, на неизвестни таланти, не е от тези братя по перо, които бързат да заявят своето мнение. Предпочита усамотението, тихата кабинетна работа, дълго носи и таи в себе си своите критически сюжети и идеи. Той умее с деликатно чувство да открива неизвестното в известното, в дребни наглед житейски и творчески детайли да докосва големи духовни истини, ярки прояви на различни художествени светове. Проблематиката на неговите изследвания често е скарана с някои прекалено „научни“ представи за литературоведските жанрове. Но точно това „скарване“ ражда оригиналното критическо виждане; жанровия експеримент, особената полифонична структура на неговите книги.

Критическите творби на Султанов възвръщат синкретизма на критическото изразяване. Те органично влияват естетическите проблеми в социологичните, анализът на „художествеността“ тук е лемислим бездиалектичната връзка с проблемите на творческата биография, наблюденията върху фор-

малните равнища на литературната творба са неотделими от подчертания акцент върху разноликите прояви на проблема „творческа личност“, стилните проблеми на творчеството неочаквано прерастват в проблеми, свързани със стила на литературния живот. Синкретизмът на тази „лична“ методология превръща критическите книги на С. Султанов в своеобразни критически романи, в които всеки детайл, всеки елемент има отношение към цялото, той е част от това цяло. Дори композиционното разполагане на отделните глави, непрестанните „отлитания на фантазията“ напред и назад в литературното време, ретроспекциите и ретардациите на критическия сюжет имат свой вътрешен смисъл, своя критическа логика.

Казаното дотук може да се приеме и като шрих към портрета на критика и литературния историк Симеон Султанов. То няма претенцията за изчерпателност, но не скрива и амбицията да се види новата книга на автора в по-широк план, в контекста на една вече намерила читателско доверие критическа методология.

Построяването на критическия текст е семантичен акт, т. е. самата композиция на една критическа творба говори за нейния смисъл, показва нейното своеобразие. В това отношение „Съдбата на един приказник“ наистина впечатлява. Тя разказва за живота и творческите прояви на Ангел Каралийчев и поведенио, като че ли слушаме да говори сам Каралийчев, а леко и внимателно, зад завесата, дочуваме и гласа на критика. Симеон Султанов е успял да превърне своя критически глас в гласа на оживелия чрез магията на критическото слово приказник, да ни направи съпричастни на неизговорените, дори ненаписаните мисли на автора. Това е безспорен критически успех, който показва несъмнения талант на изследователя да прониква зад стената на фактите и думите, да достига до техния скрит, невидим смисъл.

В книгата отсъствуват познатите „чисто“ литературоведски анализи, като че ли критическото повествование тече само „интуитивно“, на импулси, само „есейистично“. Но това е впечатление от пръв поглед, от пръв и незадълбочен прочит. В действителност Симеон Султанов е оставил зад себе си много аналитични дни, месеци, години, за да достигне до есенцията на мисълта, до синкретичното обобщение, до неразчлененото единство на критическото познание, до разглеждането на своя критически обект от различни гледни точки, от различни „научни“ позиции. Ние може да оспорваме и да не се съгласяваме с отделни наблюдения и тези на изследователя, може дори иронично да присвиваме очи, когато тук-таме в книгата се обаждат стари гласове (например за „отклоняването от верния

път на своето развитие"), но от първата до последната страница ни владее критическото слово на Султанов, усещахме силата и дълбочината на неговия прочит, на неговото разбиране на Каралийчев. В това разбиране критикът влага чисто емоционален, дори интимен нюанс. Той спасява от забравы и непознаване редица моменти от житейското и словесното поведение на писателя. За първи път дава място на неизвестни документи, на писма и изповеди, които обогатяват представата за този странник в нашата литература. Особено ценни и поучителни са страниците, които отвеждат към известния, но потуван дълго или погрешно тълкуван конфликт на „четворката“ от „Нов път“ с Георги Бакалов и Тодор Павлов. Своя чина притежават и анкетните страници, в които Каралийчев се саморазкрива от малко позната страна. Така се проявява едно от ярките качества на Султанов като литературен изследовател — неговото честно и документално точно отношение към литературноисторическата истина, блясъкът от завоалираните пътеки на мисълта, откритото и мощно споделяне на „своето мнение“.

Неведнъж в книгата Султанов подчертава спонтанния лиричен талант на Каралийчев, неговия лекориал романтизъм, нежното му, етично и дълбоко национално чувство, идеализирането му, „приказно“ отношение към света. И като че ли е склонен да повтори преповтаряното многократно от критиката разбиране за Каралийчев като „неинтелектуален писател“, като писател „без философски проблеми“. Но това е само една вършина, робуваща на традиционното четене критическа представа, която упорито се потиска от подтекстните внушения, от словото зад кадър, че все пак, въпреки лиричната струя и наивитета на разказването, Каралийчев идва в българската литература със свои, нравствени преди всичко идеи, със свой светоглед, който попила много от първичното народно духовно зрение. И ако ранният Каралийчев изразява митологичния бляс по освободеното, напълно хармонизирано, лишено от презумпции на „сегашното“ човешко съзнание, то късният Каралийчев подхваща теми и мотиви, които мнозина са склонни днес да виждат в модерната „чужда“ литература. Това бяха мотиви и теми по същество екзистенциални, пронизани от интелектуални контрасти, от ярко пластично трансформиране на „вечното“, за което говори и сам писателят в едно от своите есета за Владимир Димитров — Майстора.

По-интересното и важното е, че когато подхваща темата за Каралийчевия художествен светоглед, Симеон Султанов едновременно изгражда и психобиографичния портрет на писателя, разкрива тайните на неговия „свой начин на писане и претворяване“. Изключително учебелни и богати на наблюдения са онези страници в книгата, където авторът разсъждава и онагледява своите наблюдения върху значението и функциите на детайла, на „лирическия миниатюр“ в прозата на Каралийчев. Явлението е забелязано отдавна, но такава пълна и богата като фактология интерпретация, струва ми се, че получава за първи път. Същото важи и за наблюденията върху функциите на сюжета в прозата на Каралийчев, върху ролята на словотворчеството и „езиковите поправки“, върху влиянието и отношението към фолклорните образци. Симеон

Султанов описва художествения свят на Каралийчевата проза с подчертан акцент върху нейния езиков репертоар и дека-похека отвежда към идеята, че магията на тази проза идва от нейния език, че езикът е този фактор, който поражда „несъвкупни асоциации, фантазиите на чететея, силата на подтекстното идейно внушение. Каралийчев винаги разказва само „една“ история, случка, картина и сякаш не влага в разказаното определени идеи и проблеми. Но пестрата и чудна условност на езиковата стихия ражда метафорични и символни образи, богати на подтекст художествени настроения. За да се стигне до идейния свят на Каралийчевите произведения, е необходимо да се преодолее, да се разбере езиковата магия на този творец, да се постигне смисълът зад полагаността на думите, зад тяхната простота, наивност, разговорност. Тогава именно се откроява в цялата обаятелност и красота светът на идеите, на тичично Каралийчевото мечтателство по един добър, хармоничен, нежен и хуманен модел на човешкото общуване и живот, по една цялостна, цялостна, нераздирана от остри конфликти и противоречия картина на човешкото обществение.

Съвсем естествено и логично Симеон Султанов преминава от наблюденията върху художествено-езиковия образ на Каралийчев към наблюдения върху неговия „приказан свят“. Подходът отново е синкретичен. Заедно с типологизирането на Каралийчевите приказки Султанов анализира и техния смислов свят, особената връзка между наизвида и емоционалността, от една страна, и заложените морални идеи в тях, от друга. Това са идеите за доброто и злото, истината и лъжата, правдата и кривдата и „толкова други още морални идеи, така актуални и така важни в нашето време“.

И отново Султанов пише за вечния ден на българската литература, но мисли и подсеща за днешното и битие, за проблеми и идеи, които нямат историческа граница, които са вечни. Той познава онова състояние на духа, при което възгледите покриват много литературни времена, казват истини без давност. Дори когато разсъждава за наглед „частни“, „странични“ явления, какъвто е проблемът за преработката на народните приказки, той оставя актуални теоретично-критически наблюдения и интерпретации. Разпръснати шедро, много неговии размисли, позовавания, цитати ни подсещат и за други, неосъществени от критика теми, за богатството и своеобразието на един критически дух, който е невъзможно да се затвори само в рамките на своя „чист“ литературоведски обект. Ето защо книгата на Симеон Султанов има не само експликативен и познавателен смисъл, тя не само разказва за живота и творчеството на Каралийчев, но притежава и своя „надстроена“ структура, тя се чете като текст с многозначни културологични асоциации. Обективно за това спомагат и бележите към нея, които представляват своеобразен разказ в разказа, защото съдържат информация от важен историко-биографичен характер. Тук са събрани писма от и до Ангел Каралийчев, спомени, изказвания, бележки, отпратки, по които могат да се реконструират много и интересни страници от литературното минало. Изобщи Симеон Султанов има

вкус към проверената истина, към доказаните твърдения. Това прави неговите критически тези непохватни, трудно оспорими. Но всичко това е продиктувано от неуприхитна обич към Каралийчевата проза, от стремежа да чуем Каралийчевия глас, той да се саморазкрие пред нас, а критическата интерпретация е призвана в случая само да допълни това, което ясно заявява за себе си. За някои подобно потулване на критическия „аз“ може да изглежда странно, неуместно. Има автори, които, преди да кажат нещо за другите, държат да говорят първо за себе си. Симеон Султанов, който има пълното право да заяви своята близост и приятелство с Ангел Каралийчев, дискретно се оттегля, за да предостави думата на самия писател. Така читателят получава умното усещане, че Каралийчев е по-жив от всякога, че е редом с нас, до нас, в нас.

Няма съмнение, че „Съдбата на един приказник“ е от книгите, които остават в нашата критическа култура. И не само защото е книга, посветена на един своеобразен български писател, но и защото е написана вдъхновено, оригинално, мъдро. Нейната „съдба“ да продължи живота на писателя, да го направи съвременник и на бъдните литературни дни. Тази „съдба“ е вече щастлив факт на нашето литературознание и критика.

Александър Йорданов

„LA CULTURA BULGARA NEL MEDIOEVO BALCANICO — TRA ORIENTE E OCCIDENTE EUROPEO“. Att. dell'89 Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo, Spoleto, 3-6 novembre 1981. In Spoleto, presso la sede del Centro studi, 1983

Така е озаглавен сборникът, който отразява докладите, изнесени на една ползотворна двустранна среща, посветена на 1300-годишнината от основаването на българската държава.

През последните няколко години бяха организирани редица съвместни конференции, посветени на обществено-политическите, културно-историческите и пр. връзки между Апенинския полуостров и Балканите, и по-конкретно — между Италия и българските земи.

Сборникът, който представяме тук, дава добра представа в колко широк обхват могат да се разглеждат българо-италианските връзки през средновековието. Публикуваните доклади са на брой двадесет и един, а към тях трябва да се прибавят и уводното слово на акад. Ив. Дуйчев, както и заключителният доклад на проф. С. Грачоти. Към тома са прибавени и кратка хроника на самия конгрес, програма и списък на участниците.

Ив. Дуйчев е озаглавил уводния си доклад „Изток и Запад в българската цивилизация през Средновековието“ („L'Occidente e l'Oriente nella civiltà bulgara del Medioevo“). В няколко страници българският учен дава един вид извлечение от многостранния свои проучвания върху посочената тематика. В рамките на своето виждане за средновековните „Изток“ и „Запад“ той разглежда явления, които са позволили на прабългарските степни племена, както и на земеделските уседнали славянски множества да усвоят по свой начин византийското

наследство и да изградят своя, българска култура през средновековието.

Спирам се на другите доклади не по азбучен ред на авторите им, както са дадени в съдържанието, а приблизително по тематика, която се доближава до начина, по който те са били подредени в програмата на конгреса.

А. Кариле разглежда ненадминатата „История“ на Иван Кантакузин в нейното значение за българската история. Затова докладът му е озаглавен „Иван VI Кантакузин и България“ („Giovanni VI e la Bulgaria“). Авторът е съмвал да подобре най-интересните моменти от Кантакузиновите мемоари във връзка с поземлените отношения в България и европейските земи на империята, социалните съблъсъци, които са особено изострени в навечерието на османското завладяване, демографските проблеми и пр. — всичко това, пречулено през политическото верую на този бивш император, приел монашеското расо, след като е отстранен от престола. Към изследването на италианския учен бихме добавили няколко заглавия на български автори, които са се занимавали с някои от разглежданите проблеми — на първо място трябва да се спомене Л. Йончев, който преведе големи откъси от Кантакузин, отпечатани в „Гръцки извори за българската история“, т. X. С., 1980, с. 218—396.

Два от докладите са посветени на българската църковна история, а именно — докладите на Г. Федалто „Българската църква между Византия и Рим. От Борис I (853—888) до Калоян (1197—1207); съпадения и противоположности“ („La Chiesa bulgara tra Bisanzio e Roma. Da Boris I (853—888) a Kalojan (1197—1207): convergenze e contrasti“) и на М. Лацко „Инокентий III и България“ („Innocenzo III e la Bulgaria“).

В първия доклад прави впечатление добрата теоретична постановка на българския църковен въпрос, разгледан от юридическа гледна точка, например положението на източните патриарси в общоцърковната юрисдикция и мястото, което заема българският патриарх между IX и XIII в. Интересни сравнения могат да се направят в духа на авторската постановка между другите „народности“ църкви и българската. За съжаление вмъкнали са се някои груби грешки — например годините на управлението на Калоян (в съдържанието), роднинските му връзки с Иван Асен II; има и пропуски в библиографията. А в доклада на М. Лацко (вече покойник) заслужава да се отбележи добрият анализ върху гъвкавата политика на Инокентий III, разгледана на по-общ фон, а за българската страна — главно във връзка с прочутото изречение „У нас патриарх и примас имат почти еднакво значение“. От църковно-юридическа гледна точка тази постановка е съчетана добре с тълкуването, което дава самият Калоян, за да постигне политическите си цели.

Също така интересна юридическа интерпретация по отношение на голямата борба, която противопоставя двете църкви през IX в., намираме в доклада на В. Пери „Jura antiqua относно българската родина: каноничен „топос“ за едно мисионерско възраждане“ („Gil jura antiqua sulla patria dei Bulgari: un topos canonice per un risveglio missionario“). Авторът е наблегнал на двете различни интерпретации, които се дават на Изток и на Запад за

отношението държава — църква, и на еволюцията в „античната, канонична и административна система“ за определяне на местните църкви и за проблема единна християнска църква.

Подобен по тематика е и докладът на българския юрист *О. Вартоломеев*, озаглавен „Отговорите на папа Николай I по въпросите на българите. Важен извор за историята на международното частно право през IX в.“ („I responsi di papa Nicolo I ai questioni sollevate dai Bulgari. Una fonte importante per la storia del diritto internazionale privato nel nono secolo“). Авторът е обърнал внимание главно на глава 14 от „Въпросите“, т. е. на определен политически момент, когато се е изработвала кодификацията на българското държавно и църковно право и когато българският владетел се опира както на западни, така и на византийски юридически норми. Подчертава се териториалният принцип в установяването на юридическата регулация.

Османският период и отношенията между Изтока и Запада са намерили мястото си в няколко доклада, които разглеждат и някои страни от положението на българските земи в този период. Докладът на покойната ни колежка *Б. Цветкова* е озаглавен „Българският народ и Европа от Кватроченто до Сеиченто“ („Il popolo bulgaro dal Quattrocento al Seicento“). Обърнато е внимание на проектите за кръстоносни походи срещу османската власт, които се изготвят в една атмосфера на колебания от страна на западните владетели, но чиято действия все пак имат отражение върху ранните български въстания. Дадени са и някои впечатления на първите пътешественици към Ориента.

Озаглавен „Българската интелигенция през XVII в. и Италия“ („L'intellighenzia bulgara nel XVII secolo e l'Italia“), докладът на *И. Сисарева* почва отчасти върху непубликувани материали. Тези материали показват как в италианските университети и колежи от онова време са се подготвяли рателети на българското патриотично движение, които са изиграли важна роля в това направление. Един от тях е *Кр. Пейкич*, на чиято дейност *Е. Стамболи* е посветила доклада си „Култура и акции от европейски мащаб на един български мисионер — Кръстьо Пейкич“ („Cultura e azione europea di un missionario patriota bulgaro: Karsto Pejkič“). Авторката е създала да обрисова личността му, която се откроява на фона на една епоха, изпълнена с противоречия.

Проблемите, свързани с културните връзки между Балканите и Западна Европа, се открояват в още няколко доклада, от които на първо място заслужава да се отбележи докладът на *Г. Димов* „Народности, общобалкански и общоевропейски проблеми в литературното творчество на Григорий Цамблак“ („Problemi nazionali bulgari, panbalcanici e paneuropei dell'opera letteraria di Gregorij Camblak“). Цамблак е книжовник от нов тип — подчертава авторът, като показва каква широта има дейността на този Евтимиев ученик: в творбите му проличават елементи от общохуманистичен характер по край българските народности черти. Цамблак е отразил като свидетел големата трагедия на родината си, но той е същевременно и рателет за обединение на балканските народи — това също са нови моменти, които са навлезли в този вид агиографска книжнина, която той представлява.

Макар и в малко страници, но с пределна яснота *Р. Пикио* е разгледал в доклада си един въпрос, по който отдавна се спори — трилингвизмът в западната църква (докладът му е озаглавен „Апостолически и литературен език в латинската църква и в първото българско царство“ — „Lingua d'apostolato e lingua liturgica nella Chiesa latina e nel Primo Impero bulgaro“). Авторът ни убеждава с добре подобрени примери, че папската курия не е била толкова неотстъпчива към трилингвизма, но може би „славянският език“ е бил смятан по-малко за lingua rustica, т. е. език на новопокръстени християни в лоното на Римската църква, колкото за „външен“, „варварски език“; а такъв език не е бил приеман за проповед и още по-малко — за отслужване на литургия.

Кр. Станчев си е поставил за цел да потърси мястото на Търновската школа в общите граници на културния европейски свят през средновековието в доклада си „Евтимиевата школа, *Славия ортодокса* и Италианското възраждане. Типологични отношения и противопоставяния“ („Scuola di Evtimij, Slavia orthodoxa e Rinascimento italiano: relazioni e opposizioni tipologiche“). Той определя това явление като висш етап на българската литература и култура, като същевременно издига някои основни черти на търновския период и разглежда значението им за общоевропейския възродителен процес.

Няколко доклада имат повече текстологичен характер. Такъв е докладът на *А. Джамбелука-Косова* „Наблюдения върху старославянската традиция във „Видение Исаево“: общи места и различия с „Въздигане Исаево““ („Osservazioni sulla tradizione paleoslavica dalla Visione di Isaia: coincidenze e divergenze con la tradizione testuale della Ascensione di Isaia“). Авторката показва убедително какви трудности възникват при опит да се даде единно constitutus textus. От нейния анализ проличава и колко е необходимо ново издание на този пречут апокриф.

Подобен характер има и докладът на *Ф. Томсын* „Преживелици от житията по превод, преписван от латински на славянски в Бохемия през десети и единадесети век“ („A survey of the Vitae allegedly translated from Latin into Slavonic in Bohemia in the tenth and eleventh centuries“). Разглеждани са шест жития, за които се смята, че са били преведени в Моравия и Бохемия. Две от тях, а именно „Житие на Георги“ и „Житие на Стефан“, са превод от гръцки според авторските наблюдения. Преводът на житието на *Венедикт* е бил запознат както с гръцки, така и с латински. Най-сетне за житията на *Вит*, *Анастасия* и *Аполинарий* има признаци, пак според автора, че са преведени от латински, но произхождат от южнославянска среда. Оттам авторът прави важното заключение, че латинският език е бил познат и в България, и в Атон.

Добър поглед върху „Низовата книжнина през Първото българско царство“ („La basse litterature du premier Empire bulgare“) намираме в доклада на *У. Федер*. Авторът проследява литературните вкусове и интереси на определена културна среда в средновековна България въз основа на съотношението между официална и низова литература.

В доклада на *А. Наумов* „Култът на св. *Бенедикт Норски* сред православните славяни“ („Il culto di San Benedetto di Norca presso gli Slavi ortodossi“)

могат да се разграничат две страни. Първата се отнася до ръкописната традиция и проникването на култа на този южноиталиански светец в славянска среда. Втората част на доклада дава по-широка представа за наличието на монаси бенедиктинци в Новгород, за отношенията между Мстислав и западната църква, както и за връзките на тия католически общности със западните части на Балканския полуостров.

В доклада си „Уводни гръцки и славянски формули в проповедите в дамаскините“ („Formule introduttive greche e slave si sermoni del Thesaurus di Damascino Studita“) Дж. дел Агата показва с примери, как са постъпвали преводачите при подбора на отделните елементи в гръцките формули, които намираме в многобройните български и други дамаскини. Типологичният анализ на тия формули се свързва с условията на балканска почва, в които се търси книжнина на говорим език.

В доклада на Д. Иванова-Мирчева „Българският литературен език през XIII и XIV в. — трети класически език в средновековна Европа“ („La lingua letteraria bulgara del XIII e del XIV secolo-terza lingua classica dell'Europa medievale“) намираме синтезирани дългогодишни нейни изследвания върху старобългарския език като жив език, от една страна, и като „наднационален“, от друга. Авторката набляга на функциите на този език, който наред с гръцки и латински играе в определено време ролята на културен език с широк обхват.

Й. Хам е озаглавил доклада си „Българо-македонската и хърватската глаголица в първите векове на нашето хилядолетие“ („Glagolitica bilgato-macedone e croats nei primi secoli del nostro Millesimo“). Той прави исторически и сравнителен преглед на двете системи, показва взаимодествието между тях и пр. Може да се съжалева, че в разглеждането на съчетанието tj/dj не е взел предвид мнението и на други български автори, затова и изводите му търпят редица възражения.

Два доклада са на тема украсата на славянските ръкописи. А. Джурова показва, че орнаментите на

глаголическите ръкописи ни отвеждат, от една страна, към сиро-палестинския художествен кръг и коптските ръкописи, а, от друга — към гръцките ръкописи от Южна Италия. Авторката поставя въпроса за пътищата и начините, по които са се срещнали тия две тенденции („Глаголическите орнаменти на кръстовището между Изток и Запад — въз основа на материали от Ватиканската Апостолическа библиотека“ — „L'ornamentazione glagolitica all'incrocio tra l'Oriente e l'Occidente-in base a materiali della Biblioteca Apostolica Vaticana“).

Ф. де Мафей повдига също въпроса „За някои миниатюри в Томичевия псалтир главно с оглед на притчата за добрия самарянин в съотношението му към Мюнхенския ръкопис Sl. 4 и други редакции с алегоричен смисъл“ („Di alcune miniature de Salterio Tomić con particolare riguardo alla parabola del Buon Samaritano nel suo rapporto con lo Sl. 4 di Monaco e altre redazioni in chiave allegorica“). Разгледани са сцени със символично изображение на пещера. Оттам са направени заключения за някои моменти, които се срещат традиционно в житийната литература.

В заключителното си слово С. Грачоти е дал подробна преценка на съвкупността от изнесените доклади, извеждайки като основен момент приноса за по-доброто опознаване на Запада в културното му общуване със страните от Източна и Югоизточна Европа, както и за общия културен климат на средновековна Европа. Присъединявайки се към това заключение, бих добавила, че интересът на тази конференция трябва да се търси и в участието на представители от няколко страни, които са показали познанията си по една тематика, която крива неподозирани понякога връзки между българските земи и Италия, а и която в много случаи представя средновековна България като водеща в културното развитие на Балканите.

Василка Търкова-Займова

SOMMAIRE

Alexandre Athanassov — Todor Pavlov et la vie littéraire après le Neuf septembre (à propos d'une critique)	3
Radoslav Radev — L'attitude de Vassil Droumev, Luben Karavélov, Ilia Blaskov et Ivan Vazov à l'égard à l'esprit de gaité populaire	24
Tzvatanka Athanassova — La lyrique du paysage d'Emmanouil Popdimitrov	38
Edwin Sougarev — La révolte solitaire du dilettante	44
Vélizar Iliev — Les problèmes d'interprétation du réalisme de Lessing	58
Alexandre Mikhaïlov (URSS) — Stéréotype ou caractère? (Le jeune homme dans la prose soviétique contemporaine)	74
<i>Profils</i>	
Siméon Hadjikossev — Traits distinctifs du portrait de l'homme savant (Svixante-quinze ans de la naissance de l'académicien Pantéléï Zarev)	93
<i>Enquêtes</i>	
Maria Garéva — Chez Ivan Radoev	100
<i>Communications scientifiques</i>	
Elka Konstantinova, Nadejda Alexandrova — Dimtcho Dêbélianov selon le jugement de ses contemporains	111
<i>A travers la pensée esthétique mondiale</i>	
Paul Valéry — Deux essais (La situation de Baudelaire, je disais parfois à Stéphane Mallarmé...)	117
<i>A travers la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues littéraires de l'URSS, de la Tchécoslovaquie, de la République Démocratique Allemande et de la République Fédérale Allemande	129
<i>Revue</i>	
Alexandre Yordanov — „Le destin d'un auteur de contes“ de Siméon Soultanov	135
Vassilka Tapkova-Zaimova — „La cultura bulgara nel medioevo balcanico tra Oriente e Occidente Europeo“, Atti dell' 8-o Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo	137

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ
ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ
ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА.
РЪКОПИСИ СЕ ПРИЕМАТ В ДВА МАШИНОПИСНИ ЕКЗЕМПЛЯРА
(ИЛИ ОРИГИНАЛ И КСЕРОКОПИЕ)

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“ 52,
бл. 17, 1113 София, тел. 71-31 (вътр. 39-94)

© Институт за литература
при БАН
1986
с/о Jusaator, Sofia

Технически редактор *К. Неанова*

Коректор *Д. Стоярева*

Дадена за набор на 22. VII. 1986 г.	Подписана за печат 28. XI. 1986 г.	Формат 70×100/16
Печатни коли 8,75	Издателски коли 11,34	Тираж 1650
Годишен абонамент 12 лв.	Излязла от печат на 28. XI. 1986 г.	Изд. индекс 10869
		Отделна книжка 1,30 лв.

Печатица на Издателството на Българската академия на науките

1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. 6

Поръчка 391