ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА ШЕСТНАДЕСЕТА

2 • 1972

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

2

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1972

ГОДИНА ШЕСТНАДЕСЕТА

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

СЪДЪРЖАНИЕ

Любен Георгиев — Стихията на анализатора. Поглед към ранното творчество на Димитър Димов 3
Катя Бъклова — Емоционалният свят на белетриста. За някои особености в идейно-художественото изображение у Андрей Гуляшки 20
Цвета Унджиева — Наблюдения върху последното Ботево стихотворение 39
Петер Юхас (Будапеща) — Минало и настояще на унгарската литература 49
Кръстьо Генов — Исторически контакти и типологически паралели между българския и гръцкия романтизъм 54
Константин Мечев — Личността на писателя. Към характеристиката на изобразителния стил в житието на Ромил Видински от Монах Григорий 76
Атанас Свиленов — Малолетният гений. 80 години от смъртта на Артюр Рембо 93

Български брой на „Вопросы литературы“

Марин Жечев — Нова форма на сътрудничество 99

Материали, спомени, документи

Олга Дейкова — Йордан Иванов 105
Иван Сарандев — Никола Фурнаджиев пред кабинета на младия литературен работник. Непубликувана стенограма 109
Катя Йорданова — Едно писмо на Сава Доброплодни 117
Георги М. Григоров — Ракитин в чужбина 121

Из чуждестранния печат

По страниците на списания от Полша, Югославия и Франция 126

Преглед

Васил Пернишки — „Книга за Георги Караславов“ от Георги Константинов и Елка Константинова 139
Кръстьо Горанов — „Критика на съвременните буржоазно-естетически концепции за природата на изкуството“ от Александър Лилов 143
Любомира Парпулова — „Увод в южнославянския реализъм“ от Боян Ничев 145
Стефан Коларов — „Болгарська революційна поезія 30-х початку 40-х рок в XX ст.“ от В. О. Захаржевска 149

СОДЕРЖАНИЕ

Любен Георгиев — Стихия анализатора. Взгляд на раннее творчество Димитра Димова 3
Катя Быклова — Мир чувств прозаика. О некоторых особенностях идейно-художественного изображения у Андрея Гуляшкого 20
Цвета Унджиева — Заметки о последнем стихотворении Ботева 39
Петер Юхас (Будапешт) — Прошлое и настоящее венгерской литературы 49
Крыстьо Генов — Исторические контакты и типологические параллелы между болгарским и греческим романтизмом 54
Константин Мечев — Личность писателя. К характеристике изобразительного стиля жития Ромила Видинского, написанного Монахом Григорием 76
Атанас Свиленов — Несовершеннолетний гений. 80 лет со дня смерти Артюра Рембо 93

Болгарский номер журнала „Вопросы литературы"

Марин Жечев — Новая форма сотрудничества 99

Материалы, воспоминания, документы

Олга Дейкова — Йордан Иванов 105
Иван Сарандев — Никола Фурнаджиев в кабинете молодого литератора. Неопубликованная стенограмма 109
Катя Йорданова — Новооткрытое письмо Саввы Доброплодного 117
Георги М. Григоров — Н. В. Ракитин за границей 121

Из зарубежной печати

По страницам литературных журналов Польши, Югославии и Франции 126

Рецензии и рефераты

Васил Перишки — „Книга за Георги Караславов" Георгия Константинова и Елки Константиновой 139
Крыстьо Горанов — „Критика на съвременните буржоазно-естетически концепции за природата на изкуството" Александра Лилова 143
Любомира Парпулова — „Увод в южнославянския реализъм" Бояна Ничева 145
Стефан Коларов — „Болгарська революційна поезія 30-х початку 40-х рок в XX ст." В. О. Захаржевской 149

Редакционен комитет

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

АТАНАС НАТЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ, ХРИСТО ЙОРДАНОВ

СТИХИЯТА НА АНАЛИЗАТОРА

Поглед към ранното творчество на Димитър Димов

Любен Георгиев

1

Димитър Димов започва с разкази. Макар да излизат след романа „Поручик Бенц“, те са писани преди това и отразяват най-ранния етап от развитието на писателя. За тия свои два разказа („Севастопол, 1913 год.“ и „Карнавал“), явили се през 1940 и 1942 г. във в. „Литературен глас“, Димитър Димов не обичаше да си спомня другояче освен със снизхождение. От висотата на „Тютюн“ и дори на „Осъдени души“ те изглеждат наивни и сантиментално простодушни. В тях нищо не подсказва за бъдещото развитие на таланта освен може би само едно — и в двата разказа вниманието на белетриста е концентрирано около образа на една силна и обаятелна жена, жена-фатум. Тя покорява всичко наоколо си с неотразимия си чар, но е белязана да стане жертва — в първия случай на международния шпионаж, а във втория — на коварна и неизлечима болест. „Тия прокълнати жени — говори Виктор Ефимич, от чието име се води разказът „Севастопол, 1913 год.“ — съдържат елемент на опасност, зад който стои смъртта, а понякога ми се струва, че любовта и смъртта са две сили, които внезапно се екзалтират . . .“

Това са думи и убеждения и на самия автор. И в двата си разказа (а понататък и в трите си романа, и във всичките си драми) той ще се среща с подобни прокълнати и опасни жени, ще се интересува от постоянната взаимна екзалтация на любовта и смъртта. Теренът на проявление ще бъде различен — много често чужд (Крим в първия разказ, германски, австрийски и френски офицери в първия му роман, Испания в „Осъдени души“ и в разказа „Задушна нощ в Севиля“, Чили в разказа „Анатомът да Коста“ и отново Испания в „Почивка в Арко Ирис“), по-рядко български (в „Тютюн“ и в разказа „Карнавал“). Но обстановката е без значение за катастрофичното избухване на страстите, тъй като фаталното и предопределеното у тия жени стои над националната им принадлежност.

Прави впечатление как още от първите си плахи литературни опити и до последните си творби писателят методически, с лабораторно усърдие извършва опити над сроден естетически материал. „Една авантюристка, една шпионка“ стои в центъра на разказа му „Севастопол, 1913 год.“ (В друга една публикация от 1942 г. разказът се нарича „Шпионката“.) Това е една богата германка с финес, култура, интелигентност, говори няколко езика, много млада, много красива. Ето как я описва офицерът от бившата руска разузнавателна служба: „Представи си едно тънко, бледорусо създание с нежен профил и зе-

лени очи. Бялата вечерна рокля придаваше на красотата ѝ една прозрачност, един особен, седефен чар“ (Д. Димов, Събрани съчинения, т. I, стр. 214). Същевременно това е и „една самка, един вампир“, която не би могла да се задоволи „с плебейски труд в някоя кантора“. Не, тя играе по-голяма игра, това нежно и ефирно създание играе на гоненица със смъртта и затова в кабинетите на врага се постановява то да бъде унищожено. Остава неизвестно „кой мрачен жребий бе тикнал това разкошно създание в ноктите на шпионажа“, където играта е между мъже, то значи — на живот и смърт. Епилогът на всяка шпионска кариера е застрелването — пише авторът — и още от началото не крие финала на творбата си, но добавя, че опасната игра осигурява възможности за бляскав и елегантен живот. Така и неговата неназована героиня (тя няма име, тя е просто шпионката) ще изживее своята сетна авантюра с поручика, който е натоварен с мисията да я обезвреди и ликвидира. С живописни детайли е възпроизведена взаимната симулация на чувства, появата на интимна близост, прерязвана всеки път от съзнанието за дълга. Дори когато двамата стават любовници и зората ги заварва прегърнати, „дори когато телата им замират в спазмите на любовта“, германката и руснакът продължават да си остават врагове, не забравят за строгите правила на играта. „Какво върховно напрежение на ума и волята изискваха тия преструвки, тая безчовечна игра между две същества, които можеха да се обичат наистина, ако не обичаха по-силно родините си!“ — отбелязва авторът. Тук за първи път се прокрадва един плах протест срещу войната. Плах, защото друга една война, още по-изтребителна, бушува по времето, когато излиза разказът, и всичко трябва да се завоалира добре, да не подразни цензурата. Все пак, когато определяме основната идейна ориентация на автора по тази най-ранна негова проява, не можем да не се спрем над два парадоксални факта. Красивата и умна германка бива унищожена от агентите на френското разузнаване в Париж в сътрудничество с руски офицери от разузнаването. А разказът се печата през 1940 г. във в. „Литературен глас“, известен с франкофилската си насоченост. Две години по-късно, през 1942 г., в най-мрачното време на фашизма, разказът бива препечатан в русофилския в. „Мир“. Очевидно за редакторите на двата вестника не е бил без значение фактът, че един млад автор разкрива обезвредяването на агент от германското разузнаване. Ако се пренесем във времето, когато тевтонските пълчища бяха плъзнали по цяла Европа и прегазваха всичко пред себе си, ще схванем най-добре и тънката игра на автора и редакторите с тъпите царски цензори . . .

Вторият разказ „Карнавал“ не притежава никакви политически алюзии. И в него обаче се повествува за един „разкошен цвят, стъпкан в пиршеството на живота“ (пак там, стр. 236). И тук героинята е млада, 23-годишна, надарена с физическата привлекателност на кокотка, винаги блестяща, винаги усмихната със своите „игриви сини очи“, и елегантна, подчертано небрежна в жестовете си и по женски свенлива, вярна на почтеното име на баща си. И сред цялата тая сплав от противоречия идва основното, трагически предопределящо съдбата ѝ: „дробовете на това превъзходно създание бяха проядени от туберкулоза“.

А какъв е партньорът на момичето, който ще се заплете във фатална връзка с него? Докато при обрисовката на Ани авторът не скъпи поетизациите и романтизациите, в очертаването на неговия портрет са изразходени щедро сатирични и иронични краски. Той принадлежи на едно общество без илюзии, отърсено от всякаква сантименталност, хладни, цинични и образовани, изпълнени с презрение към всичко, което не съставлява част от тяхното собствено аз. Животът отдавна е пресушил сърцата им, клюките са единствената храна за опустошените им души. Димитър Димов безпощадно е изо-

бличил спарената и отровна атмосфера в тия хайлайфни среди: „Разказваха се лични преживелици, цитираха се мислители, навеждаха се статистики, криминални и патологични случаи, като всичко това се изказваше с немалко снобизъм и предубеждения. Човек можеше да помисли, че има работа с луди хора, ако всеки от събеседниците вярваше поне една десета от онова, което поддържаше“ (223).

Тук е постигнато общовалидно обобщение на снобизма, което прехвърля границите на времето и изразява пълно и трайно същината на самото явление. Доловени са „вечните“ черти на снобизма, затова синтезът звучи така актуално и днес.

В описанието на героя, в самоизобличенията му (разказът се води от първо лице) се долавят Г. П. Стаматови интонации. Това може-да се усети по тона на отделните ремарки. Ето как той описва външността си: „. . . елегантността на един мъж се познаваше по брадата му, по редингота, по колосаните ръкавели и бастуна с дръжка от слонова кост. Смешно, нали! . . . Но някога представлявах точно такава карикатура и минавах за очарователен“ (стр. 224). А вътрешността? Героят на „Карнавал“ е един типичен разпуснат и преситен светски човек, член на охолното общество от безделници и живеещ на широка нога, един циник и безнравственик, един „рудиментарен психопат“ и изрод в морално-етичен смисъл. Впечатлението за падение се засилва от обстоятелството, че този безогледен съблазнител и развратник се оказва лекар с клиентела от висшето общество, който не изпитва никакви угризения от несъответствието между жизненото си поведение и задълженията на професията си.

Когато се среща с ефирността и чистотата на Ани, всичко виделият моден франт е объркан: „Тя приличаше на водна лилия, прозрачен, болен цвят, израснал сред миазми“ (230). Напразно умът му, свикнал да мисли аналитично, да разцепва нещата до крайност, се старае да проникне в смущението на чувствата и магнетизма на личността на болното момиче. Характерна е изповедта на героя в началото на любовната игра, тя е просто смазваща: „В тоя момент разбрах, че ако тя възбуждаше у мен извратена страст с болното си тяло, аз я привличах със славата на разпуснат мъж, с цинизма на душата си и печалната опитност на развратник. Ние бяхме тъй достойни един за друг, както жиголото и кокотката“ (230—231).

По-точно едва ли може да се каже. С най-голямо усърдие и педантизъм писателят обосновава физиологически достоверно възникването на сексуалното влечение у двамата — у туберкулозната, която се отдава на удоволствия пред страха от близкия край, и у непознаващия скрупули любовник, живеещ с напрежението, амбициите и безумното надпреварване към повече успехи. Все пак и той е потресен от разкритието, че в карнавалната нощ е притежавал болната Ани, а не жизнерадостната ѝ сестра. След приятната нощ, която изхабява и превръща младостта в пепел, настъпва естественото охладняване. „Впрочем, това е баналният резултат на всяко приключение, съдбата на чувствата на всички развратници“ — отбелязва мимоходом авторът (на стр. 234) и ни остава да гадаем за познанията, с които възпроизвежда психиката както на мъжа, така и на жената, за наблюдателността и прозорливостта му — дали те идват от натрупан жизнен опит или от литературата (художествена и научно-медицинска). След блестящото развитие на психологизма в романистиката не съставлява особена трудност да се опише настъпването на смъртта така, както е направил Димитър Димов в „Карнавал“. По-късно той още многократно ще възпроизвежда момента, когато смъртта изтръгва някого „от жестоката и сладостна спазма на живота“. Но в разказа писателят проявява интерес към патологичното, към отклонението от общо-

приетото и баналното, затова ни учудва, че един млад автор, току-що встъпващ в литературата, може да се чувствува така уверено в житейския карнавал, да върви заедно с героя си с тая тълпа, посипана със златния прах на човешката суетност, замерван със серпантини и конфети и уплитан в мрежата на стари и в авансите на нови флиртове. Много пъти по-късно той отново ще се потопява мислено в тая среда, откъдето ще измъква героите си и ще търси единствената жена сред пъстрото множество, надянало обезумелите маски, скрили за няколко часа трагедиите на живота . . .

Тук, в началните разкази на Димитър Димов (и особено в „Карнавал"), ще открием и наченките на едно афористично мислене, тъй характерно за писателя. Ето няколко фрази от „Карнавал", които звучат като сентенции:

„Тъй като духът старее заедно с тялото, всяко сантиментално връщане към спомените прилича на инфантилизъм" (223); „Удоволствията в живота добиват пълната си сила само когато над тях се надвесва смъртта" (227); „Моралът на нашия разум е понякога тъй абсурден" (231); „На петдесет години мъжете изпълняват протокола дребнаво" (235) и пр.

В повечето случаи това са разсъжденията на героите, но в тях е заключена мъдростта на писателя. По-късно, особено в драматургията, той ще засили афористичността на диалога си, ще го изпълни с още по-голям блясък, с каламбури и остроумици, с абсурди и парадокси, с интелектуален финес и изтънченост на фразата. Необходимо е обаче да се подчертае, че въпреки неизбежните наивности на дебюта Димитър Димов започва своето развитие от едно, общо взето, задоволително равнище, особено що се отнася до езика — ахилесовата пета на начеващите автори.

Същото може да се каже и за композицията на разказите му. И двете начални творби на Димитър Димов представляват преразкази по форма на изложение. Авторът предпочита глаголите в първо лице. Тази непретенциозна, дори твърде позната структура дава възможности за постигане на по-голяма убедителност в детайлите и оправдава субективното пристрастие на оценките. Но и когато по-нататък писателят се откаже от преразказа и премине към класическото изложение в трето лице, тонът му много малко ще се отличава по емоционална наситеност и огсянка. Така ще се създаде привидният обективизъм на стила му, при който на места ще се сливат отношенията на герой и автор към събития и проблеми, а на места рязко ще се разграничават, без това да води до разностилие и преминаване в територията на друга поетика. Усвоената в двата начални разказа изобразителна техника ще се превърне в изходно начало на бъдещите творчески опити и търсения. Резултатите няма да закъснеят, защото ще се окаже, че това са били търсения, целенасочени и прецизно контролирани от едно безпощадно чувство за художествена мярка.

„Историята, която ще чуете, не е меланхолична реминисценция. Тя е просто жизнен опит, тема, която поставям за разискване. Нали търсим истината! . . ."

(Из „Карнавал")

Тези думи на своя разказвач доктор Х. би могъл да отнесе Димитър Димов за всичките си творби — белетристични и драматургични — и особено за първия си роман. „Поручик Бенц" също така е една малко вероятна, но добре обоснована история, поставена като тема за разискване по пътя за добиране до истината. Романът излиза през 1938 г. и е написан в провинцията, в ред-

киte свободни промеждутъци в практиката на ветеринарния лекар. После е носен от литератор на литератор, докато Добромор Чилингиров го издава за сметка на автора, според практиката на онова време.

Най-напред прави впечатление увереността, с която един съвсем неизвестен автор, ненапечатал и ред в литературните издания, се захваща с най-трудния белетристичен жанр. На пръстите на едната ръка могат да се изброят постиженията на романистиката ни преди него. Затова пък е безчислен броят на дилетантските и бездарни изваяния в тази толкова непозната за онова време област. Откъде е намерил кураж този провинциален ветеринар, без специално литературно и философско образование, но достатъчно начетен, да се устреми тъкмо там, дето провалът е най-сигурен и почти неизбежен? Дългите часове по селските амбулатории са му осигурявали, изглежда, време за четене, а обиколките из обширния район със старомодната двуколка са му давали възможност да се съсредоточи и обмисля всеки следващ композиционен ход на героите си. Голямата част от романа е написан в кланицата, докато приготвят добитъка за медицински преглед и клане. Представяме си го живо как седи на бюрото си на втория етаж и докато долу мучат крави и телета, той се пренася изцяло в света на възвишеното . . .

Второто обстоятелство, което предварително поразява читателя, е националната принадлежност на героя в книгата. Откъде младият писател ще има достатъчно наблюдения, за да опише убедително и достоверно своите немски, австрийски и френски офицери? Да отсени типичното за начина на мислене и световъзприемане у всекиго от тях. Да съпостави съзнателно или не представители от българското офицерско съсловие — няма ли да изглеждат те недоразвити и доморасли, обидно изостанали и пр.?

Събитията, които описва авторът, стават в трагичната 1918 година за българския народ. Тогава той е бил 8—9-годишен. Очевидно жизненият му опит е бил съвършено недостатъчен, но към видяното и запомненото от детството са се прибавили разкази на близки и познати за движението на съюзническите и противниковите армии по магистралата София — Перник — Дупница преди и след пробива при Добро поле. По същите пътища се движат нагоре-надолу и героите от романа „Поручик Бенц“, движени вече не само от хаоса на войната, но и от хаоса на чувствата си. Легендите за изоставената офицерска къща, блестяла някога с баловете и соаретата на чуждите офицери, ще да са разпалвали фантазията на бъдещия писател. Той ги е виждал във въображението си тези униформени мъже с лъскави еполети, разговарящи за музика и напитки, играещи бридж и покер на страхотни суми и съсредоточени около една прелестна жена като мухи около запалена лампа. Това е достатъчно, за да се епатира общественият морал, то би било предизвикателство спрямо етичните норми на българката, затова неговата Елена Петрашева, дъщеря на заслужил наш генерал, ще се окаже наполовина французойка, ще носи в кръвта и нрава си лекомислието и свободния морал на своята майка. От смешението на българска и френска унаследеност се получава дяволска смесица от кокетство и достойнство, от влюбчивост и недостъпност, от съблазън и гордост. Всичко това страшно ще импонира (по силата на контраста) на възпитаните в строг прусашки дух немски поручици, които ще виждат и харесват у българката френското — онова, което е притежание на противниците им отвъд фронтовата линия. Като се прибави, че братът на фройлайн Елена, ротмистър Петрашев, е руски възпитаник и русофил, ще се разбере пълната картина на взаимоотношенията, които предстои да се разгърнат в романа. Във всички случаи обаче героинята си остава навсякъде „фройлайн Петрашева“ — в нея има толкова малко нещо българско, ако се съди по поведението ѝ след смъртта на доблестния ѝ

баща. И извънбрачното забременяване, и честата смяна на любовниците, и изтънчената и усъвършенствувана метода за флиртуване, и милото коварство, с което уплита в мрежата си изплъзващите ѝ се мъже, и рядката ѝ импровизаторска стихия в любовта, превръщащо интимното изживяване в игра, в забава, в голо наслаждение, я отделят рязко от окръжението и времето ѝ до такава степен, че човек наистина може да се учудва кога и къде е успяла дотолкова да се дебалканизира, да надживее не само ограниченията на еснафския и провинциален бит, но и задръжките и скрупулите на своите 18 години. Оказва се, че тя не е имала непорочен моминski период, още много отрано е познала сладостите на живота — 14-годишна остава без родители, под фиктивния надзор на склерозирания ѝ настойник и ласкавото благодушие на брат ѝ.

Излишно е да се подчертават външните ѝ прелести — с физическа красота са надарени всичките героини на Димитър Димов, дори сухата и измъчена морфинистка Фани Хорн от романа „Осъдени души". У Елена Петрашева всичко е прелестно, настройващо, привличащо и възбуждащо; дори челото ѝ излъчва „най-съблазнителна женственост" (т. I, стр. 41). Малко трудно за представяне, но така го вижда поручик Бенц, „опиянен от любовта си", изпитващ „безумен порив да сложи устните си върху това прекрасно матово чело".

Не по-малко красив и съблазнителен е и главният герой на книгата — доктор Бенц. Той има фигура на спортсмен и лице на кинозвезда. Съвършено очевидно е, че двамата — поручик Бенц и фройлайн Петрашева — са създадени един за друг и това ще проличи още при първата им бегла среща с автомобилите. Още тогава Бенц съзнава, че тъжното спокойствие на живота му вече е нарушено. Все по-нарастващият му интерес към личността и биографията на Елена прераства в неудържими чувства на възхита и тръпнене пред всяка възможност да я види. Много скоро той се оказва в нейното окръжение, където страстите избухват мълниеносно и със съдбоносни последствия.

Писателят разнищва много внимателно тая тема, обглежда я от различни страни, прави всевъзможни допускания. Точно когато едно композиционно звено се затвори, появява се някаква неочаквана изненада и се възбужда импулсивно сюжетното действие. Това дава възможност да бъде представен главният герой в неговата всекидневна среда. Виждаме го в болницата, където той не смее да смъмри двете дежурни сестри, погълнати в безкраен сладък разговор помежду си, защото се бои, че със слабия си български език може само да ги разсмее. Виждаме го сред ранените в болницата, сред жалкия им смях и закачки на хора, регресирали умствено под влиянието на преживяното и върнали се в детския стадий на развитието си. Бегло се мярва и шофьорът на Бенц — „къс, дебел, безформен померанец, с блажено лице и мънички, тясно поставени очи". Като отбелязва, че той е пълна противоположност на своя шеф, писателят изоставя спокойния обективен маниер на изложение и жлъчно добавя: „Той сякаш доказваше гениалната способност на немската раса да поставя индивидите си в огромния военен механизъм според способностите им" (стр. 12). Тази „гениална способност" просто се набива в съзнанието на читателя и го връща към неговата съвременност, нищо, че романът има за сюжет събития, станали двадесет години преди това. Когато се добавя, че „този шишко е годен само за тилов шофьор и за нищо друго", се прави алюзия за ницшеанските идеи на немските расисти, добили през 1938 г. официозно признание и превърнати във военнодържавна доктрина.

Подобни детайли издават симпатиите и антипатиите на автора, макар че основният му герой е немец. Както ще има да видим, той се отличава немалко от познатия прусашки тип. Публицистичните отклонения, издържани в иро-

нико-сатиричен тон, са характерни изобщо за художествената проза на Димитър Димов. За жалост голяма част от текстовете с пряко изразени политически възгледи са били съкратени от цензурата и унищожени безвъзвратно. Приживе Димитър Димов се беше отдалечил от първия си роман и не се и опита да възстанови по памет зачеркнатото от пазителите на печата. Но и онова, което е останало, ни дава достатъчно основания да съдим за идейно-политическата ориентация на младия автор.

Да си припомним например как той описва хайлайфа — с каква фина интелектуална ирония — и как представителите на социалните низини. И в „Осъдени души", и в „Тютюн" писателят е дотолкова социален, че на отделни места не се бои да премине и към директно назоваване на социологическите категории. От погледа му на реалист не убягват жестоките социални контрасти.

Тази му склонност идва още от първия му роман. Достатъчно е да си припомним началото, където се описва мизерията на гладуващите момичета — „повечето бяха от бедната класа, работнички от тютюневите складове" (12). Техният образ ще се появи и в „Тютюн", тъй като се засяга същата малко изменена действителност, онеправдала едни и облагодетелствувала малцината привилегировани. В „Поручик Бенц" на улицата си дават среща гладуващите и дрипави деца, отиващи с тенекиени кутии да приберат остатъците от войнишката трапеза, и добре облечени млади жени, бързащи към домовете си, за да не се смесят с тълпата от новобранци и работнички, след като са свършили заседанието си в някой благотворителен комитет. „Те вървяха с изящни, леки движения, като оставяха зад себе си благоухание на виенски парфюм и смешна предвзетост" — прибавя авторът. Чувствува се веднага как основният тон изведнъж е променен. Дори Бенц не изпитва никакви вълнения от срещите си с тях, а равнодушно и отегчено посреща задявките им; те се плъзгат по повърхността на живота му, без да оставят възторзи или печал.

Върху фона на безразличното отношение към хайлайфните дами изпъква още по-контрастно влечението на поручик Айтел Бенц към фройлайн Елена Петрашева. Отначало героят не си позволява нищо, което би го злепоставило и унижило достойнството му. Любовната игра е започнала, когато върху Бенц се стоварва тежък удар. Той узнава, че е бил привлечен не от сърдечно предпочитание, а защото е нужен да извърши един криминален аборт. Сблъскват се чувството за дисциплина у лекаря с разочарованията на мъжа, узнал страшната тайна за незаконното забременяване на жената, която е обожавал. Опасността идва не от страна на официалния ѝ годеник, австрийския капитан фон Харсфелд, а от мимолетната ѝ връзка с друг немски офицер, загинал на фронта заради любовта си към нея. При това, оказва се, че това е втората безсмислена жертва на тази жена, съвсем натрапчиво се внушава, че Бенц ще бъде може би третата.

И наистина въпреки пристъпите на гнева и омразата, въпреки афектите на отвращението, доктор Бенц не може да се откъсне от обаятелната гравитация на фройлайн Петрашева, застрашаваща го с гибел. С какво толкова го е покорила тя? Дали със „съвършената хармония" на личността си и „телесната красота и елегантност в облеклото", които го поразяват още при първата им среща на шосето (стр. 16)? Едва ли. Наистина в полумрака на вечерния здрач тя се сторва на Бенц „необикновено красива". Но и той споделя убеждението на Андерсон, че красотата е банално качество у много жени, същинското очарование иде от вътрешния пламък на личността (стр. 19).

Много по-късно Димитър Димов ще формулира в една своя беседа, че любовта се състои от телесни и духовни влечения и по такъв начин ще обобщи

онова, което е показал с трите си романа. Любовта на доктор Бенц е също едно такова неудържимо и непредотвратимо влечение към физическото присъствие на Елена Петрашева, към нейния смях, към нейните думи, към нейното мило кокетство, към всичко, излъчващо се от невярното ѝ сърце. Да си припомним само едно характерно състояние, доловено с тънко чувство от белетриста. На стр. 17 Бенц я наблюдава как се смее. Ето всичко, казано с една фраза: „Тя се смееше с лицето си, с очите си, с движенията си, като че искаше да се наслади на всичката пълнота на смеха си.“ Зад тези редове се крие богат подтекст. Известно е, че човек може да контролира жестовете и думите си, поведението и обноските си. Но смехът е спонтанен и неподвластен на волята. Той избухва ненадейно и се излива мигновено. И тъкмо в кратките мигове на смеха човек показва истинския си характер — не може да прикрие нищо, не може да приспособи смеха си към позата, зад която се е скрил. Един прост човек може да ви се представя за много начетен и интелигентен чрез произнасянето на заучени думи или чрез съобразително мълчание в разговора. Но ослушайте се как се смее той и ще се поразите от просташкия му смях. Друг може да е зле с нервите си, но с прахове и усилия да поддържа впечатлението за нормалност. Непременно ще отличите истеричния му смях в компанията да се надвишава над другите, стига само да не ви се стори толкова смешен разказаният анекдот или да го знаете предварително. Защото човек може да се ослушва само когато не избухва в спонтанен смях с другите. Смее ли се, той е зает със себе си, със собствената си емоционална експлозия и не съзнава реакциите на околните или не им отдава значение.

Фройлайн Елена Петрашева е цялата в смеха си — очарователна, отдадена до последния си остатък на минутното преживяване, превърнала всеки миг в сладостно изживяване, в мила и безотговорна игра, в хазарт, при който по щастливо съвпадение не се губи нищо. „За нещастие, тя е толкова умна, колкото и красива“ — казва за нея Хиршфогел, този циник и неудачник сред жените, жалка останка от предостойните рицари на мировата скръб. Но тъкмо той си позволява дързостта да казва истината в лицето, да назовава нещата със собствените им имена. И този път в думите му има истина. Елена Петрашева е наистина колкото красива, толкова и умна и това е нещастие не само за нея самата, но и за всички от окръжението ѝ, най-много за галантните кавалери на флирта, хранещи надежди за успех и търпеливо изчакващи реда си, както и за отблъснатите поради изчерпване, наивно очакващи повторение на любовните наслади. Единствен Хиршфогел с патологичната си фемофобия стои непристъпен за съблазните на тази рядка жена и от тази си позиция може да я наблюдава безпристрастно, да раздава иронични присъди на нейното поведение. Впрочем той е убеден, че такова е поведението на всяка жена и издевателствува не над Елена, а над жената изобщо.

И съвсем не с кукленското у себе си импонира тя на тия толкова видели офицери на кайзера, а с риска и опасностите, с неразгаданите и незавоювани тайни. Макар да са я притежавали немалко мъже, всеки от тях е печелил само по едно малко сражение, но пълната победа не се е усмихвала никому. Това създава импулси у следващите, наивно разчитайки да я покорят. Всеки път обаче тя се изплъзва невредима, сплетните не могат да я засегнат, защото са под достойнството ѝ. „Елена стоеше като гибелен антипод на всяка морална идея“ — казва авторът, след като ни е внушил, че поручик Бенц съвсем не е някакъв аскет (стр. 93). Ангелското и демоничното се крият в лицето ѝ и в редките мигове на прояснение Бенц долавя по него израза на вечната ѝ двойственост, на възвишеното и низкото в страстта ѝ, на всички сили, с които тя екзалтира живота му и заплашва да го погуби (стр. 152). Тя може да се забавлява с преструвки, а може съвършено искрено, с детинска

откровеност да признае, че просто е престанала да обича Андерсон „и това е всичко“ (стр. 119). И да се преобрази изведнъж, да стане отново чиста и желана. „Нейното сърце приличаше на феникс, който изгаря и се ражда наново от пепелта си“ — така авторът обяснява както притегателната ѝ мощ, излъчваща се постоянно от нея, така и смътното предчувствие на Бенц, че нищо не може да я задържи завинаги при него (стр.160). И всичките тези констатации не са в състояние да променят решително хода на събитията, да доведат до обрат, тъй като този ход го диктува тя, а мъжете около нея са само послушни изпълнители на нейните прищевки и желания. Страстта, разпалена у тях, ги прави безразсъдни. И макар доктор Бенц да укорява лудостта на Хиршфогел, убил невярната си жена, той самият не е в състояние да се предпази от престъпление, воден от гибелната си страст. Готов е да дезертира от отстъпващата немска армия, защото войната е едно непредвидено и неотстранимо препятствие, застрашаващо да помете толкова трудно постигнатата взаимност още в самото начало на любовната идилия. А дезертьорството е предателство — много по-страшно престъпление от убийството в състояние на афект и за него няма снизхождение, няма милост. Когато убиваш жена си заради изневяра, ти защищаваш своята собствена чест, а когато изменяш на родината и на другарите си по оръжие, ти си жалък страхливец, унищожаваш сам онова, което е по-скъпо от живота ти — твоята чест. Затова не е никак лесно на поручик Бенц да извърши подобна стъпка. Обясними са неговите колебания, нерешителността му, зависимостта на плана от случайни обстоятелства. Но макар да осъществява намерението си с методична немска усърдност и последователност, той самият действува в състояние на умопомрачение и заслепение, чиито гибелни последствия ще осъзнае със закъснение.

Наистина има основание авторът, когато посочва, че колкото и да се търсят корените на тази постъпка в миналото на героя, едва ли ще се открие някаква причина или обяснение. Трудно е да се допусне, че трезвият и студен санитарен поручик Бенц ще дезертира някога от армията. Животът му винаги е бил строг и разумен, създаден от строгостта на баща му и възпитанието в германските училища и казарми. „Никога Бенц не бе се увличал от мечти — характеризира го авторът, — никога не бе очаквал изключителни преживявания. Той бе съвсем обикновен, съвестен германски лекар и с дребните радости на живота можеше да измине по релсите на кариерата си същия жизнен път, който изминаваха толкова други военни лекари“ (стр. 166). В тези думи личи добро познаване на немския дух и характер. Същевременно писателят ни внушава, че и натрапчиво възпитаваните идеи, и вкоренените навици и привички са безсилни пред напора на външните и вътрешните сили, пред които е изложен отделният човек. Бенц не само не познава „тъмните дълбочини на душата си“, скритият механизъм на вътрешното „аз“, обуславящ парадоксалните постъпки в поведението под измамливата видимост на външния детерминизъм. Той не осъзнава и въздействието на околната действителност, бавното и постепенно разочарование в заучените концепции, настъпващо при съприкосновението с живата реалност. Последователно и психологически достоверно Димитър Димов е загатнал и внушил как от жизнения си опит Бенц стига до убеждението, че „някоя зловеща ръка бе скъсала изведнъж всички нишки, които чрез мозъка и сърцето го свързваха с великото и агонизиращо тяло на Германия през 1918 година“ (стр. 166).

Любопитно е да се проследи как е станало това.

Отначало е достатъчно да се задават само въпроси. Ако човек е мислещо същество, а не робот, той не може да не се сблъска в практиката си с въпроси, на които сам трябва да даде отговор. Професията на Бенц го улеснява в това отношение. Хирургът никога не може да бъде някакъв изпълнител на чужда

воля. Всичко зависи от неговата собствена инициативност. Той носи и пълна отговорност за постъпките си. Когато застане над хирургическата маса, той не изпълнява заповеди, не се подчинява никому освен на познанията и способностите си. И сам решава при всеки отделен случай как да постъпи – тук най-малко откъдето и да било е възможен шаблон, уеднаквяване, задължително категоризиране.

Но професията въздействува на немеца и в още едно направление. В болницата той се среща с хорското нещастие. Той разбира, че причината е войната. Това създава предразположение за драматично възприемане на нахлуващите събития. Затова с основание писателят забелязва: „Понякога на Бенц се струваше, че онова, що изостряше чувствата му тъй болезнено, бе именно тоя призрак на безмерно и ужасно страдание, което виждаше навсякъде“ (стр. 118). А пред очите му, както знаем, не остават скрити и социалните контрасти във воюваща България, мизерията на бедните тютюноработнички, гладът на хилавите и измъчени деца. Макар да е погазил в себе си безжалостно сантименталните скрупули, доктор Бенц не се е разделил със съвестта си на човек и затова го впечатлява онова, покрай което типичният прусак би отминал с разсеян и невиждащ поглед.

Идваме до най-важния фактор, определящ еволюцията на героя — войната. Толкова неочакваният за самия него прелом се извършва под въздействието не само на любовта към Елена, но и на разочарованието, настъпило у Бенц от неуспешния ход на военните действия и изобщо от цялата безсмислица на изтреблението.

Димитър Димов проникновено разкрива основния, „фабричния дефект“ на изрядно изработената германска военна машина: липсата на заден ход. Тя премазваше всичко по пътя си из цяла Европа, докато се движеше мощно напред. Истинската трагедия идва, когато немската армия трябваше да тръгне назад. Прусакът не е научен да отстъпва. Обръщането на гръб към противника е противно на строгите рицарски норми; за него се предвижда разстрел. Сякаш на създателите на германската тактика и стратегия и през ум не им е минавало, че армиите могат да тръгнат назад. Тогава настъпва хаосът. Педантичният ред се разпада и пред очите на поручик Бенц се разкриват ужасни гледки. Той вижда опаката страна на войната, която е била скрита преди.

Отначало той се сблъсква с мизерията и злочестините, сполетели съюзническата българска армия. Ето каква гледка се открива пред него, когато той обикаля с автомобила си: „Войниците вървяха мълчаливо, повехнали от умора, изтънели от недояждане, озлобени от лишения, стегнати с веригите на съмнителна дисциплина. Окъсани и загубили цвета си униформи, смачкани фуражки, продънени ботуши, прашни и начумерени лица, които се взираха враждебно в лъскавото тяло на машината, в чистото и охранено лице на тоя, що държеше кормилото — това бе картината, която Бенц гледаше, докато отминаваха“ (стр. 14). Тази картина го изпълва с вълнение и срам заради новата му униформа, за безгрижието и развлеченията му, но угризенията не траят дълго. Германският офицер обаче ще усети и друг път враждебността на българското население и армия, а ще има възможност и да се убеди как българските и немските офицери се дебнат и шпионират взаимно, въпреки че са съюзници срещу общ неприятел.

Съвършено ясно е отношението на младия писател към изобразяваните събития. В едно време, когато страната за втори път се свързва трагично с Германия, той изважда на показ поуките от близкото минало и поставя в центъра на романа си не сцените на първоначалните победи, а настъпващото непредотвратимо поражение. „Поручик Бенц“ с целия си патос е чужд и враждебен на казионния дух на тогавашните официозни писания, той съдържа

алюзии, които го правят извънредно актуален за времето си. Така например случайно ли се вмята на едно място, че „германците са сложили вече ръка на румънския петрол“ (стр. 17)? Това е казано уж невинно — за да се оправдае доктор Бенц, че изразходва много гориво при своите разходки с колата на интендантството. Като си припомним, че това е казано точно когато германците за втори път слагаха ръка върху румънския бензин, ще ни стане ясен политическият подтекст и адрес на подобна забележка.

Или да обърнем внимание какви мисли възникват у Бенц, когато съзира железния кръст на гърдите на Хиршфогел. „Нямаше нищо чудно, ако го беше заслужил — говори в полупряка реч авторът. — Такива хора можеха да проявят храброст не толкова от любов към Германия, колкото от омраза към враговете ѝ“ (стр. 24).

Казано по адрес на един носител на железния кръст, това звучи извънредно снизходително и оскърбително. По-нататък Бенц ще има да се усмихва още по-горчиво при срещи със свои сънародници в униформи. Той с презрение ще си помисли за „германските офицери, които се сражаваха на покер и вместо кръвта си проливаха шампанско“ (стр. 93). По-убийствена присъда над „приятелската и съюзническа немска армия“ едва ли е могло да се произнесе в едно цензурно и германофилско време. Но младият писател го прави с ясното съзнание, че от първата национална катастрофа не са направени никакви изводи, щом като страната за втори път се тласка към гибелен съюз с милитаристична Германия. В един разделен и настръхнал свят Димитър Димов посочва историческите поуки от края на Първата световна война.

Тя все още не се нарича п ъ р в а, все още е само европейска и още е живо поколението, преминало през нейните ужаси. На това поколение му се е струвало, че е изкупителна жертва в п о с л е д н а т а война на човечеството, а много скоро тя просто ще се окаже само първа. От романа на Димитър Димов това вече се чувствува. Затова той акцентува с такава настойчивост върху погрома. Иска да предпази и предупреди. Но напразно. „Историята учи, че хората не се учат от историята“ — казва Хегел. Тази мъдрост с трагична неизбежност ще се потвърди.

Отношението на Димитър Димов към войната личи най-добре в началните описания към седма глава. Там е предаден контрастът между тихото отминаване на есента и „разбитите надежди за мир“ (стр. 69). И далечното тракане на учебни картечници, и избръмчаването на аероплани, прелитащи над града „като ангели на разрушението“, и тъжните селски песни, долитащи от казармата, трептящи от страстен копнеж към далечни, оставени домове, към очакващи жени и обречени девойки — всичко в този одухотворен пейзаж е изпълнено с отвращение от войната и има за задача да подготви взрива на народното и войнишко недоволство, избухнал във Владайското въстание.

В романа „Поручик Бенц“ оживяват сцени от войнишките бунтове след пробива при Добро поле. Те са наситени с динамизъм: „Аероплани прелитаха над града, камиони задръстваха улиците, безкрайни върволици от гладна и окъсана българска пехота се проточваха от единия край на града до другия. И всичко това се сливаше в непрекъснат, денонощен тътнеж, всред който биеше зловещият пулс на войната“ (стр. 134).

Въпреки че от гледище на литературната техника събитията се следят и изразяват през погледа на немския поручик Бенц, не е допусната нито една хулна дума по адрес на тълпите от дезертьори, устремили се да търсят отговорност за четиригодишното си бедствие. Не обективизъм, а съчувствие към справедливото им възмездие се усеща дори в сцената на разправата с офицера, излязъл да ги върне назад към окопите. И характерно е, че поручик Бенц не се озлобява „всред тоя порой от разбунтувани войници, които на-

пускаха окопите, разграбваха складовете, избиваха офицери“ (стр. 137). Той само акуратно се грижи за евакуацията и за рисковете, на които се излага семейство Петрашеви. Но Елена му заявява, че не се бои от разбунтувалите се войници, а немската армия се е оттеглила панически. Неумолимо приближава денят, когато и последните германски части ще трябва да напуснат България. Пред погледа на поручик Бенц се редят „грамадни флегматични коне, тежки оръдия, войници във feldgrau, бавен поток от стомана, животни и хора, които българите по тротоара изпращаха с враждебно мълчание“ (стр. 162). Преди да отстъпят окончателно обаче, те ще помогнат на изплашената българска буржоазия да разбие настъпващите към столицата въстаници.

Извънредно характерно е, че преди да е дадена справедлива оценка на Владайското въстание от историците, младият белетрист Димитър Димов го свързва с примера на руските работници и селяни от 1917 година. През 1938 г. не можеше да се пише открито за Октомврийската революция, но авторът намира начин по завоалиран път да свърже двете исторически събития. Когато на някаква гара поручик Бенц вижда как един оратор въодушевява дезертьорите да потърсят виновниците за катастрофата, въображението му си представя всевъзможните ужаси, за които е слушал да стават в Русия. От един офицер на служба в немската армия без определена политическа ориентация не може да се иска да се отзове по друг начин за „хаоса на една свирепа българска революция“ (143); показателна е позицията, която писателят заема чрез поведението на героя си. Най-често зад размишленията на Бенц той едва-едва прикрива своите политически пристрастия, изобличението на милитаризма и солдафонщината. С този маниер писателят ще си послужи още веднъж, в края на романа, когато ще погледне на същите хора и прояви през очите на френския офицер Лафарж. След като не може да повярва, че един германец е в състояние да дезертира от армията си заради една жена, французинът, а заедно с него и авторът, разсъждава:

> „Условната представа за германските офицери е такава, че тя изключва всичко, което може да им даде образ на същества, способни да чувствуват и да страдат, да изпитват възторзи или да умират в печал. Като че всички тия студени, еднакви, желязно-сиви мъже, у които разликата във възрастта личи тъй малко под униформите, нямат ни сърца, ни страсти, ни желания; като че всички са бездушни механизми... Сякаш всички германци са неуязвими в любовта, както всички французи готови да ѝ се отдадат!...“ (стр. 199).

Поручик Бенц разбива тази представа. За френския съперник ще останат скрити разочарованията му от войната и той ще види в него само човека, станал роб на гибелната си страст към Елена Петрашева. Парадоксалното поведение на доктор Бенц трудно може да бъде разбрано в кратките мигове на ръкопашната и словесна схватка с французина пред дулото на пистолета. И все пак авторът истински тържествува, когато двамата противници (разделя ги не само кръвопролитието, но между тях застава и Елена като някогашната причинителка на Троянската война) си стискат ръцете в кавалерска уговорка и погледите им се срещат за последен път като врагове: „Те почувствуваха, че в тоя момент бяха забравили омразата, с която милиони германци и французи продължаваха да се сражават още“ (стр. 206). Щом двама мъже, между които стои една жена, могат да се споразумеят и да приберат оръжията си, какво пречи на останалите мъже зад двете фронтови линии да направят същото, още повече, че те нямат какво да делят помежду си? Този неизречен въпрос на автора тегне над финала на романа.

Преломът у доктор Бенц, довел до дезертирането му от немската армия, се дължи на непреодолими вътрешни и външни подбуди. Подобни причини-

тели ще определят еволюцията и решителния обрат в съдбите и на други герои у Димитър Димов (Фани Хорн в „Осъдени души“, Лила в „Тютюн“). Писателят обича да показва своите любимци в динамично развитие, пред прага на съдбоносни стъпки. Той не ги изпуска от вниманието си във върховните моменти на тяхната еволюция, когато характерите се огъват и пречупват, за да започнат нов живот. Така е и с поручик Бенц, макар че на него не му е съдено да се зарадва на мечтата си. Целта, към която се е устремил, не оправдава средствата за постигането ѝ. Тя се оказва илюзорна. Крушението води до осъзнаване на пълната безпомощност в чуждата страна и позора на пленничеството. Естествено и логично се появява копнежът за смърт — като неравноценно изкупление на опита за предателство. Затова Бенц се държи така предизвикателно с французина, той просто желае смъртта си. Но я намира не от него — чуждия, врага, а от жената, която му е обещала да го последва навсякъде.

Изясняват се въпросите около взаимоотношенията между мъже и жени-поставяни с такава натрапчивост в продължение на цялото сюжетно действие. (Тези въпроси ще занимават писателя и по-нататък във всичките му книги и пиеси.) Любовта и фалшът, изневярата и откровението, падението и честта — това са темите, които постоянно възникват, преплитат се и макар да са съществували още от зараждането на литературата, не престават да задържат интереса на писателя. Той ги обглежда от нова страна, показва състоянието на нравите в своето време и тяхната деформация под напора на събитията и смешението на народите, изтъква инфлацията на някогашните морални ценности и норми, отмрели безвъзвратно.

Българската буржоазия се е европеизирала и ако не е взела друго от Запада, усвоила е поне моралната разпуснатост и незаангажираност, превърнала е леконравието и безотговорността във всекидневие. (Същото ще видим и в „Тютюн“.) Макар да говори с уважение за баща си и да почита подвига му, Елена Петрашева се е освободила без особени усилия или угризения от всичко българско, космополитизирала се е, днес флиртува с немски и австрийски офицери, а още на другия ден след тяхното заминаване върши същото с новопоявилите се френски офицери. Едните сменят другите не само в столичната администрация, но и в леглото и около трапезата на фройлайн Петрашева, превърнала се светкавично в мадмазел.

Деформацията на нравите настъпва не само под влияние на войната, защото най-малко от всички разглезената красавица усеща бедствието, сполетяло страната. Войната по-скоро отприщва дремещите демонични сили у тази жена, заложбите на потенциална проститутка от висш разред. Естествено тя ще намери сърдечни основания за всяка своя връзка, тя не се продава за пари или за консерви като жалките уличници. Мимолетните ѝ романи се дължат на невярното ѝ сърце и до известна степен я оневиняват — не можем да ѝ държим сметка, че бързо настъпват разочарованията у нея и осъзнава заблудите си. При това проявите ѝ са лишени от вулгарност, в тях винаги има финес и изящество, любовта е превърната в артистична игра, в забава и развлечение. Един единствен път тя решава да бъде брутална, но понеже това не е в природата ѝ, не ѝ се удава, опитът излиза несполучлив и с фатални последици за д-р Бенц. Само че той няма да научи за нейната подлост, ще си остане със смесеното чувство на възхищение и омерзение.

Много пъти той я е оправдавал, просто априорно противопоставяйки се на цинизма, проповядван му от Хиршфогел. Бенц още не е изживял неговите разочарования. Затова не може да разбере как всичко, което засилва омразата на един мъж към жените, му създава удовлетворението да ги презира повече (стр. 46). Той е чужд на девиза на Алфред дьо Вини: „Обичам всички жени

и ги презирам всичките“, усвоен прекрасно от Хиршфогел и превърнат в жизнена философия, в прорицание и прокоба. Бенц е обхванат от „фаталната сила на мигновената съблазън, която винаги ни примирява с миналото на жените, които обичаме“ (стр. 74—75). Тази жизнена философия е оптимистична, защото вярва в преобразяващата сила на истинската любов. Но е крехка и беззащитна пред превратностите на живота.

Героят (а с него и авторът) не е максималист в изискванията си в любовта, защото съчетава отговорностите на привързаността с не по-малките отговорности на свободата. За него любовта е едно осъществяване в сегашното. Миналото и на двете страни е отмряло, бъдещето се желае, но е изпълнено с много неизвестни. Жената не се превръща в частна собственост, когато е обичана. Нито пък думите, които произнася, имат общовалидна стойност, те имат значение само за момента. „Глупаво би било да питате една жена дали ще ви обича цял живот“ — казва Димитър Димов и тази му позиция е възприета стопроцентово от Бенц. Така се оправдава въздържането на героя от нищо непостигащите обяснения, при които „изпадаме в парадоксалния садизъм да мъчим ония, които безумно обичаме“ (стр. 129).

С вещина и тънко умение се навлиза в алхимията на любовта. Сложните чувства на сложните герои не се поддават на прост и елементарен анализ — обича ме, не ме обича. Писателят демонстрира отличното познаване на човешката психика в обобщенията, с които започва отделните части в главите. Ето две от тях:

> „Преди да стигне до някое жестоко заключение, мисълта ни лъкатуши несъзнателно, стараейки се да го избегне или поне забави“ (стр. 180); и „Ако ревността, изправена пред свършени факти, ни убива или кара да убиваме, съмнението е жесток и подъл мъчител, който изтезава отдалеч“ (стр. 181).

Подобни изводи се дължат както на добра наблюдателност, така и на солидна научна подготовка по психология (авторът продължително се е занимавал с устройството и функциите на нервната система). Но приведените заключения не звучат оголено и абстрактно, като текстове от научни съчинения. Те са втъкани естествено и закономерно в художествените описания и картини. Димитър Димов винаги дава своята оценка на изобразяваното психологическо състояние. Така например заедно с героя си той укорява егоизма, страха от възможни сюрпризи в бъдещето, бездействието пред неизвестността. Бенц не може да оправдае безумното честолюбие, погребващо чувствата, не може да се съгласи, че трябва да бъде изоставена една жена, която ви обича, само защото подозирате, че някога ще ви изневери (стр. 142). Егоизмът и честолюбието убиват радостта дори когато щастието е в ръцете ни.

Така се идва до въпроса, чийто отговор е предопределен: „Любовта към една жена не е ли като християнската любов към ближния — пълно отрицание на всяка гордост и готовност да пожертвуваш всичко?“ (стр. 142). Отричайки се изцяло от гордостта си, поручик Бенц действително жертвува всичко: честта и кариерата, бъдещето и живота си. Заради една жена. Заради любимата.

Хиршфогел би припаднал от смях на такова безумие. Сам убил жена си, той предупреждава д-р Бенц, че ще убие Елена. Тази му закана тегне над техните отношения като мрачна прокоба. Но дори когато Елена действително може да предизвика измамения Бенц да я ликвидира заедно с новия ѝ любовник, той не се решава да изпълни намерението си, а след мъчителни колебания отсъжда: „Колко по-лесно е да убиеш една виновна жена, отколкото да я оставиш да живее“ (стр. 138). Сбъдва се прокобата на изнемощелия от

хроническа треска Хиршфогел, само че в обратен ред: не Бенц погубва Елена, а тя него. Напротив, в минутите на двубоя в самотната къща, издържани в чисто романтичен стил, когато Бенц вижда как тя е готова да пожертвув живота си, за да спаси французина, възкликва отново с възхищение: „Ах, в тая жена наистина имаше нещо, което караше Бенц да мисли, че никаква земна справедливост не бе в състояние да я осъди или оправдае“ (стр. 190).

Присъдата е изречена — нито осъждане, нито оправдание. И тя ще се потвърди още няколко пъти в творчеството на писателя — при Фани Хорн, Ирина, Донна Инес.

Хиршфогел си има друга мярка: „Всяка подла жена, която мами един мъж, заслужава да бъде убита“ — казва той (стр. 87). Не можем да си представим от колко теми за романи и драми би се лишила литературата, ако се изпълняваше всеки път тази проста присъда. Най-напред би било невъзможно самото творчество на Димитър Димов, създадено в остра полемика, в крещящо несъгласие с елементарността на чувствата и реакциите.

Още в „Поручик Бенц“ прави силно впечатление умението на автора да поставя героите си в остро конфликтни ситуации, да ги сблъсква директно в преки двубои. Атмосферата в книгата е драматична, сюжетната интрига увлекателна и логично издържана. Чрез подробни хирургически дисекции се привежда в порядък хаосът на чувствата, обясняват се и най-внезапните изблици, и най-парадоксалното поведение. Убедителността се дължи не на последно място и на изобилието от тънки детайли, издаващи наблюдателността на автора и умението му да обобщава. Отделните синтезирани наблюдения звучат не само като извлечение от обобщения конкретен материал от случки и отношения, но и като дефиниции на житейска мъдрост. Димитър Димов обича лаконичното изразяване. Ето например как на едно място с две изречения е синтезирана цяла жизнена концепция на един умен и наблюдателен автор:

> „Самоизмамата на всички, които се стремят към щастие, е тази, че те вярват в неговата зависимост от външни обстоятелства и от привидното разбиране между характерите. Като че има действителност, която задоволява желанията ни, и еднакви души, които не се измъчват от противоречията си“ (стр. 116).

Тук е концентрирана в сгъстен вид една концепция за щастието, която ще залегне в основата по-нататък и на романа „Тютюн“, и на всичките драми на писателя. Не съзнавайки самоизмамата си, героите на Димитър Димов ще търсят щастието в зависимостта от външни обстоятелства или в личната връзка с друг човек, сходен им по характера си, докато го намерят в борбата и в себеотдаването, а това могат да сторят само възвишените души, обладани от велики идеали. Затова щастието е класово понятие, а не абстракция, то е неотделимо от процеса на революционното движение. Останалото е илюзия, самоизмама.

Нито една действителност не може да задоволи всичките ни желания освен приказната, фантазната, мечтаната. Човек никога не се задоволява с постигнатото, обладан е от вечния и неспирен стремеж напред. Затова постигането на една мечта или идеал не води към самозадоволяване и еснафско блаженство, а разгаря нови стремления и подбужда към завоюване на нови висини. Щастието е като хоризонта — то се отдалечава всеки път, щом само се приближиш до него.

И особено илюзорно се оказва щастието за героите от първия роман на писателя, които стоят встрани от революционния процес или са просто съзерцатели на събитията. Невъзможно е да си създадеш някакъв свой микроклимат сред страхотната буря, обхванала човечеството. Няма мирни островчета

в океана на войната и вихърът помита и опустошава и аристократическия салон на госпожица Елена Петрашева. Невъзможно е да се гради лично щастие върху фона на всенародното нещастие — ето извода, който ще си направи читателят, когато затвори последната страница на романа.

Разбира се, в книгата не всичко е назовано директно. И не само по цензурни съображения. Просто художественият маниер, предпочетен от автора, го принуждава да обръща особено голямо внимание на втория план на изложението. В него са скрити богат подтекст, нюанси, подсещания. Така например обикнат похват е предсказването на бъдещото протичане на сюжетното действие чрез бегло подсказване. Изпреварва се с една фраза събитието, за да се вметне какво после ще си помисли героят. Или пък отделни загатвания в началото след време се потвърждават или опровергават от хода на интригата. Изобщо взаимоотношенията на героите са разчетени с шахматна прецизност.

Въпреки отделни недоглеждания романът е написан чисто и четивно в езиково отношение. Най-силно впечатление прави мощната мускулатура на фразата, необикновено развитото чувство за пластичност. Невъзможно е да се определи как се е развило то. Димитър Димов навлиза в българската литература като завършен пластик. Той ще доусъвършенствува и по-нататък това си умение, естествено, ще укрепи още повече майсторството си на характеролог, ще вплете по-голям социален пълнеж в романите и драмите си, но още в „Поручик Бенц“ той започва от едно завидно професионално равнище. Дразнят в езика му думи като „последният“, „последната“ (т. I, стр. 14, 29 и др.), внасят канцеларски елемент и авторът сигурно би ги отстранил,ако се беше заел да преработи първия си роман. Но това са отделни недоглеждания, издаващи липсата на редакторско око при отпечатването на романа в частно издателство. Те не могат да помрачат общото приятно впечатление, което оставя гладката и уравновесена фраза на писателя, многобагрена и осмислена, носеща много пъти и съдържание между редовете.

Този скрит текст най-добре се усеща в иронията на автора, избиваща на места на повърхността, и в красивите и елегантни сентенции, имащи стойност на афоризми. Така например за Андерсон се казва, че е „потомец на рицари и е готов да защити всяка личност дори от справедливия гняв на собствената ѝ съдба“ (стр. 29). В тази малко засукана фраза се съдържа нескритата ирония на говорещия по отношение на едно качество на характера. Иначе, макар да има склонност към красиво изразяване, Димитър Димов не обича къдравите фрази стил рококо. Езикът му е отривист и изчистен от излишества. Звучи просто и дефинитивно. Дори когато носи парадокси и абсурдизми: „За нещастие, тя е толкова умна, колкото и красива“, „Колкото за ума, той може да ви забавлява тъй добре, както и извънредната глупост“(35), „Бунтът на гордостта е тъй заслепителен, както любовта или омразата“ (80), „Някои стари хора запазват в сърцето си романтичното любопитство на младостта“ (98), „Любовта и гневът у мъжете са като огледало на жената, която обичат“(119), „Любовта обича да си играе с празни думи дори когато е тъжна“ (120), „Спокойствието и липсата на болка развалят любовта“(121) и пр.

Когато иска да подчертае нещо, писателят умее да постави намясто необходимия акцент: „Имаше нещо непобедимо тъжно в суровите и самотни мъже, с които дружеше“ (133). Тук рядкото съчетание „непобедимо тъжно“, поставено сред останалите обикновени думи, се отделя рязко и приковава вниманието. Изобщо Димитър Димов умее да си служи с прилагателното за гротескно очертаване на контура или за натрапване на някой белег. Тогава той ще каже „смешна предвзетост“ или „мимолетен флирт“, въпреки че едното

се съдържа в другото. Тавтологичното дублиране изпълнява определени стилистични функции.

Ако се вгледаме в изрази като „всепоглъщащия интерес на дилетантите“(15), „ориенталска леност“ (155), „отровно блаженство“ (80) и др. под., ще открием навсякъде емоционалната отсянка на писателя. Оказва се, че този тотален аналитик, подлагащ на дисекции всяко чувство и мисъл на героите си, всяка постъпка заедно с нейните подбуди и последици, не е някакъм студен и безстрастен хирург, изпълняващ механично своите задължения. Не, той непрекъснато и енергично се намесва най-често чрез преплитането на пряката с полупряка реч, при всичката привидност на обективизъм (или обективност) в изложението. Да разгледаме един кратък пасаж от началото на една глава от романа. Ето как върви описанието:

„Бенц вечеря с войниците. Когато излезе от трапезарията, Силви се появи отнякъде и прошепна ниско:
— Mademoiselle каза да отидете в стаята ѝ.
И Бенц огиде. Боже мой, той не можеше да не отиде!... Това стоеше над силите му“ и пр. (стр. 154).

Опитайте се да отгатнете: чии са тия думи „Боже мой“. Чие е това възклицание ? На друго място (стр. 190) фразата започва така: „Ах, в тая жена наистина имаше нещо, което караше Бенц да мисли...“ и пр. — възклицанието е също така в авторовата реч.

Става ясно как писателят се вълнува за героите си, страда заради тях, измъчва се от техни прибързани или неточни постъпки, мисли и реплики, но не им въздейства грубо и непредпазливо, а само ги укорява мълком или най-много чрез някое възклицание. Анализаторството при него е не лабораторно бездушно занимание, то е негова страст, негова стихия, негов хазартен риск. Защото постоянните разнищвания го водят до резултати, които не могат да оправдаят отделни действия и тогава сякаш в пълна безпомощност пред онова, което има да стане, неспособен да го предотврати, той отронва по една въздишка на изнемога. Да не забравяме, че негов обект на анализиране са психологическите и емоционални изживявания — най-трудната за обглеждане материя. Неслучайно на едно място сам Димитър Димов посочва, че чувствата са област, много често недостъпна за мисълта. Противно на собственото си утвърждение обаче той иска да проникне с търсещата си и преценяваща мисъл навсякъде в страдащите и любещи души на героите си, преобръща наопаки техните емоции, обглежда ги от всички страни, поставя ги във въображаеми съотношения, воден от все същото всепоглъщащо любопитство. Така той ги опознава до последната им фибра, нищо, че понякога се удивлява на постъпките им. Той до такава степен е потопен в атмосферата, излъчваща се от тях, че започва да строи и фразите си по немски образец (в описанията на германците). Няма да каже например по нашенски: „От очите на Бенц не избягна въпросителният поглед, който ротмистър Петрашев отправи към Андерсон“, а ще предпочете немската конструкция: „Онова, що не избягна от очите на Бенц, бе въпросителният поглед, който ротмистър Петрашев отправи към Андерсон“ (стр. 30). Това не е стилистична безпомощност, както може да се стори от демодираната връзка „що“ (предпочитана и другаде). То е израз на същото желание да се постигне с всички технически средства най-точната и отличителна характеристика на героите.

Богати, пълнокръвни, раздиращи се от противоречия — такива изпъкват най-първите любимци на писателя. Такива си остават неговите герои и по-нататък в творческото му развитие, когато той доусъвършенствува майсторството си на характеролог и оформи принципите на една естетика, пълна с поуки и мъдри завети за съвременната литература.

ЕМОЦИОНАЛНИЯТ СВЯТ НА БЕЛЕТРИСТА

За някои особености в идейно-художественото изображение у Андрей Гуляшки

Катя Бъклова

Сред многообразието от творчески сили в съвременната българска литература Гуляшки има свое неоспоримо място като майстор на настроението, на атмосферата. Нека прехвърлим мислено „Златното руно“, „Седемте дни на нашия живот“, „Един ден и една нощ“ . . . Всяко заглавие извиква преди всичко спомена за определена емоционална атмосфера, за един климат, в който зреят и търсят решение проблемите на времето в неговото вечно движение от минало през настояще, към бъдеще. Това движение се проявява в творчеството на Гуляшки повече като благороден, изконен стремеж на човека към щастие и хармония, а по-малко като израз на конкретни социални сблъсъци и изострени идейно-политически конфликти. Невинаги ще открием у него сгъстения драматизъм на класовия двубой, на борбата, от която спира дъхът и която не знае пощада. По-рядко ще изтръпваме от динамично развиващи се събития, от развоя на ефектна интрига, забравили всичко освен събитието. Даже в „Приключенията на Авакум Захов“ читателят ще намери достатъчно възможност да отклони внимание от криминалната загадка, за да се наслади на природата, да проследи с доброжелателство любовните трепети на героите, да помечтае с тях за щастието. Царството на Гуляшки — това е светът на възвишените идеи, на благородните чувства, на тънките душевни трепети и леки загатвания — оная най-трудно уловима област, където миналото умира не с революционен взрив и не окончателно, а бавно, тихо, външно слабо забележимо; където заедно с исторически обреченото старо се руши и нещо от човешката душа, за да се замести пак бавно и постепенно с ново, по-съвършено, по-богато. Гуляшки осъжда стария строй, защото той е погубил човешкото щастие и хармонията в света. Неговата съвременност е преди всичко емоционално богатство, победила и побеждаваща красота, жертвено благородство, извисило се над дребното, егоистичното, грубо материалното. А бъдещето ще бъде тържество на красотата и човечността.

В тази атмосфера всеки герой, всяко събитие звучат със свой глас, поели мисловния и емоционалния товар на авторовата личност. Действителността в творбите на Гуляшки се пречупва през неговото светоотношение, отразява личните му социални и нравствено-етични концепции, неговия цялостен мисловен и емоционален строй, носи яркия отпечатък на специализирано естетическо възприемане. Можем да харесаме или не дадена негова творба, но не можем да не признаем, че тя носи ярките белези на творческата му личност, че е невъзможно да бъде писана от друг. Защото Гуляшки остава винаги ве-

рен на своето естетическо и етическо кредо, единен в своя художествен мироглед.

Едва ли можем да си представим по-субективен автор от Гуляшки. Пъстротата на живота го привлича с определени страни, които съответствуват именно на неговата мисловна и емоционална нагласа, на неговите непосредствени естетически предпочитания. Той не се крие зад героите си, не следва стриктно определени сюжетни и композиционни принципи, а ги подчинява на своята лична идейно-естетическа мярка. Приел позицията на разказвач, авторът е винаги осведомен за събитията по-добре от героите си и те — героите и събитията — са в ръцете му. Авторовото присъствие невинаги е персонифицирано, авторът често напомня за себе си, като прекъсва обективното изложение на събитията, например с бележката: „По-нататък нещата се развиха така . . .“ и предава развръзката в кондензиран, преразказан вид. Или повежда читателското внимание в определена насока, за да бъде разбрана мисълта му правилно: „За да се схване отчетливо Людмилиният портрет, трябва да си припомним, че . . .“ и т. н.

Гуляшки не само държи здраво юздите на героите си, но активно въздействува на читателското мислене и налага своята оценка върху всяко изобразявано явление. И още нещо, което е особено типично за него: всяко събитие, всеки образ ще бъдат видени като значими или не с оглед „голямата тема“ на автора и в зависимост от това ще бъдат акцентувани или отминати мимоходом сред общото течение на живота. И именно тук трябва да търсим отправната точка за разбиране своеобразието на творчеството на Гуляшки, „ключът“, с който ще отворим редица идейно-емоционални и предметно-изобразителни моменти в неговото творчество.

Коя е голямата тема на Гуляшки? Къде е насочена неговата търсеща мисъл на гражданин, комунист, художник? Обективната реалност в творбите на Гуляшки добива свое неповторимо звучене, лирично оцветена от темата за светлото, красивото начало в живота, за щастието, към което трябва да се стремим, за което трябва да се борим и което трябва да пазим. Щастието на хората — ето главното, значимото в живота. В името на това щастие, в борбата за неговото извоюване може да се пожертвуват радостите на отделната личност. Защото малката житейска неудача, даже физическото и моралното загиване на отделната личност не пречат на автора да следва настъпателния ход на живота.

Превърнал големия философско-етичен въпрос за щастието в своя лична тема, Гуляшки търси в творчеството си неговите конкретни социални и естетически измерения. Оттук, от голямата тема тръгва той към своите образи. Неговият положителен герой още в първите му творби се яви с определен идеен заряд, замислен като търсеща, неспокойна личност, която се стреми към щастие за себе си и за другите. Но нито Павел от „Смъртна присъда“, нито Андрей от „Новолуние“ и от „Стъпки в снега“ успяха да пробият мъглата от социален сантиментализъм, от литературщина и еротика, която ги обвиваше, за да добият жизнена плътност и художествена сила. В тези произведения героите на Гуляшки трудно напускаха сферата на оголените идеи, на декларираните мисли и чувства, за да заживеят в отделни моменти само истински пълнокръвно.

На положителния си герой Гуляшки искаше да възложи тежката роля на борец за щастие, негов творец и търсач; той трябваше да съчетае вечния стремеж на хората към светлина и справедливост с конкретните прояви на този стремеж в нашата епоха.

Социалистическата литература на 50-те години създаде образа на положителен герой — убеден комунист, борец и революционер, непознаващ ко-

лебания и душевни вълнения, железен човек, каменен идол, громящ самоотвержено враговете на новия строй. Този герой идваше в изоставащия завод, на строителния обект или в селското стопанство, за да донесе партийната правда, да смаже саботьорите, да въздаде справедливост и след един период на нечовешки изпитания, при преодоляване на трудностите новото възтържествуваше окончателно. И в своя път — дирене на положителен герой — Гуляшки се срещна с този образ, с неговата сила и слабост, отразили идейното и естетическо съдържание на времето си.

Като гражданин и комунист Гуляшки бе пленен от новите процеси в добруджанското село. Като художник той искаше да ги отрази в широки мащаби, в тяхното истинско политическо и социално значение. И тези мащаби го увличат със своята ярка външна изявеност; зад крупните събития той не вижда душевния живот на хората, които ги творят. Неговият Евстати от „МТ станция“ — „орелът с наелектризиращия поглед“ е носител на общата прогресивна идея на времето, но не и на личната идея на автора. Гуляшки ограничава многообразието на живота в поредица от епизоди, недооценил неговата дълбока мисловно-емоционална същност. Но този подход се оказа напълно противопоказен на неговия творчески натюрел, на естетическия му поглед и Гуляшки твърде бързо го преодоля и отхвърли. И в следващите добруджански романи той сам произнесе присъдата над своя Евстати, разбрал неговата временност не само като социално явление, но и като художествен факт. В „Златното руно“ Евстати твърде безславно се изгубва като личност, отива си заедно с „времето на голямата битка“, неспособен да действува в новите условия.

Така и след „МТ станция“ пред Гуляшки оставаше нерешена голямата задача да създаде „свой“ герой, съчетал идейно-политическата категоричност и настъпателност, открития патос на епохата с една ярка човешка неповторимост. Неговите етически и естетически предпочитания го насочваха към крупни фигури с богата емоционалност, със силни душевни страсти и пориви. Гуляшки търси образи, издигнати над конкретността на първия план, над делничното; той често пренебрегва битовите детайли, за да постигне високи идейни измерения. Така естествено белетристът достигна до герои с романтична окраска, до завършени в развитието си цялостни личности, изчистени от дребното и случайното, устремени към една висока цел. Неговите герои все повече заживяват в света на идеите и чувствата, отколкото в обстоятелствата, техните конкретни жизнени проявления стават все повече изяви на един мощен мисловно-емоционален поток.

Евлоги от „Любов“ все още не носи белезите на романтична изключителност. Той бе „един от многото“ — беден младеж от Ючбунар с постоянната грижа за съществуване, с ежедневната борба за хляб. С Евлоги Гуляшки настъпва в темата за израстването на революционера от плебейските низини, тема, любима за нашата прогресивна литература още от 30-те години. Тя предлага традиционното епично разгръщане на повествованието, при което голяма част от творците не намират вярното съотношение между политическата и личната идея в произведенията им, могъщото общонародно движение за свобода обсебва индивидуалното движение и развитие. При такъв подход личните нравствени и психологически въпроси като че ли стават ненужни пред генералния социално-политически проблем. И действително, редица съвременни писатели приемат крупните форми на тази епоха, стягат многообразието на живота в строги графични контури, за да постигнат епичното изображение на героите, които правеха историята. Много от душевното богатство на тези хора остава неразкрито, то нямаше право на внимание в този

момент, то беше пожертвувано, за да се отрази с пълна сила могъщото движение на народните маси.

Например за К. Калчев в „Живите помнят“ хората са почти изцяло подчинени на обективния политически ход. Историята определя поведението на героите и интереса на автора към тях се диктува от това, доколко те отразяват историческите тенденции. Много рядко и много бегло в обемистия си роман Калчев прониква в душевния мир на Герган и Шлосера, защото те са му нужни преди всичко като въплъщение на партийната политика за въздействие върху масите.

В „Краят на Делиите“ Емил Манов също пожертвува личното богатство и многоцветие на характера на своя Гергин в името на идейната и политическа яснота и достоверност. Даже когато Д. Ангелов в „На живот и смърт“ си постави една по-сложна в социално-психологическо отношение задача — да покаже пътя на един интелигент към революцията, — той не потърси друга по-лична логика на развитие на Евгени от сравнително елементарната логика на професионалния лекарски дълг и хуманизъм. Ядрото на всички тези произведения са събитията — акции, разпити, арести, героите живеят изцяло в тях, погълнати са от тях и идейно, и емоционално. Най-често тяхното движение към революционните идеи се регистрира като биографичен факт: „Вляза в марксическите кръжоци още в долните класове, на 22 г. тя кръстосва пътищата на нелегалната си дейност“ (Росинка от „На живот и смърт“) или: „Щом постъпи в гимназията, веднага влезе в маркс-ленинските кръжоци. От политиката не само живо се интересуваше, но и се биеше с легионерите и при думата фашист цял настръхваше.“ (Гергин от „Краят на Делиите“.)

Пътят на Евлоги към работническата класа и към организираната борба е по-различен. Евлоги е личност импулсивна, с тънка чувствителност и това вече определя неговата отлика от сходните му по социална същност герои. Той тръгва към революцията по пътя на емоционалния размисъл за смисъла на живота и борбата, за съдбата на хората и за ролята на изкуството в борбата. Евлоги живее не само и не толкова чрез действията си, колкото със своя втори живот на мисли, чувства, съзерцания, творчески импулси. Така Гуляшки се опита да разреши проблема личност — революция по свой начин, като запази сложността му, но му придаде повече лиризъм, повече субективност, подчини го на своята тема.

Този подход към главния герой даде своя отпечатък върху цялостното звучене на романа. Възловите моменти на израстването на ученика Евлоги в комунистически деец получиха задушевност, характер на интимно изживяване и това са най-хубавите страници от романа „Любов“. Тържественото честуване на надеждния млад поет в гимназията е последвано от неговата самотна разходка до Витоша, когато бялата тишина на леко стелещия се сняг е прекрасен декор за психологическото му състояние, емоционално загатване за онова затишие и успокоение, което предхожда задълбочената мисловност. Или след първата открито прогресивна сказка на Евлоги идва разходката му с Лиляна под дъжда, когато морето от светлина през неговата мрежа по чисто интуитивни пътища навява заедно с красотата и чувството за мимолетност и преходност. Гуляшки винаги „настройва“ жизнения факт така, че той да въздейства не само със своята конкретност, но и със своя тон, като носител на своя атмосфера. Самото развитие на неговия герой като личност е развитие преди всичко на неговата душевност, светоусещане, самочувствие; то означава промяна в емоционалния му строй. Затова в затвора авторът ще отдели много място именно за душевното състояние на Евлоги там, за романтичните му видения, за мечтите му и техния крах.

Подобно на героите на П. Вежинов, които в решителни моменти подемат идейни спорове (върху самотната лодка сред морето в „Далеч от брегове" или под открито небе в „Звездите над нас"), Евлоги непосредствено преди привличането му на организационна работа дълго и разпалено ще спори с Александър за пътищата на човешкото щастие. Отликата между тия моменти може би ще покаже по-ярко някои специфични особености на Гуляшки като художник. Героите на Вежинов поставят въпросите на задълбочена философска основа и с трезва напрегнатост и логичност мисъл се мъчат да се доберат до сложните пластове на абстрактното мислене. Те боравят с най-отвлечени философски категории: „Приемаме, че това, което наричаме материално съществуване, не е някаква вещ, която лети във времето и пространството... Всичко, което ние смятаме, че се твори в течение на времето, в същност съществува в една даденост . . ." и т. н. При Гуляшки спорът не достига такава философска дълбочина. Тук двигател са повече емоционалните импулси, отколкото интелектуалното напрежение. Копнежът за щастие движи мисълта, подчинява я, а вълнението се предава на строежа на самата фраза — неспокойна, търсеща отговор, задъхана под напора на чувството: „Щастието... Това е отговорът на всичките неизвестни и точно за него ние спорим. Аз казвам: ти причиняваш нещастие на ближните си и имам в ума си акцията, която организира оня ден. Какво общо има тази авантюра с щастието, за което ти говориш? Щастие ли е това, че са изключени най-добрите измежду учениците и са разнебитени толкова съдби? Нима може да се сложи знак на равенство между едно съсипано бъдеще и идеята за човешкото щастие?"

В „Любов" на Гуляшки е все още трудно да задържи високото мисловно и емоционално ниво на героя си и Евлоги във втората половина на романа постепенно потъва в събититята, погълнат от стихията на житейските обстоятелства, за да свърши някак прибързано като един от многото „геройски загинали". С Евлоги Гуляшки е все още в сферата на опипването, на търсенето на нов образ. Този герой остава повече като обещание, като начало и замисъл, без да достигне оригиналността и вътрешната сила на някои от следващите му образи.

Като творец Гуляшки тръгва винаги от проблемното богатство на живота и търси изразяването му в конкретни прояви. И в този път е и силата, и слабостта му, по този път той създава и силните, и слабите си образи като носители на проблеми. Какво представлява Исай, един от най-жизнените му герои? Благородното, жертвеното човешко начало, което в името на общественото благо отдава личното си щастие и благополучие. Какво е цар Симеон от първата част на романа „Златният век", един далеч по-неудал се на автора образ? Въплътеното противоречие между стремежа на отделната личност към безсмъртие и неутолимата присъда на времето, на историята, която ще определи кому принадлежи това безсмъртие. Даже и в ярки и силни по замисъл образи като Емилиян Киров и Авакум Захов трябва да търсим повече — в единия въплътен социален и психологически проблем, а в другия — синтез на доведени до съвършенство човешки качества, отколкото обикновената житейска достоверност.

От Евлоги нататък главните положителни герои на Гуляшки носят в една или друга степен белега на изключителното, необикновеното. И когато необикновеното произтича от вътрешната логика на образа, когато се проявява естествено в цялото му поведение, това определя и успеха на автора. При Исай то идва преди всичко като необикновена биография, която в „Златното руно" сам той дълго и подробно разказва. Исай е замислен от Гуляшки като образ в големи епични мащаби и с богато съдържание; като процес на формиране и развитие на една сложна индивидуалност под влияние на съв-

купността от биологични и социални фактори. Неговата сложност и противоречивост са предопределени от необикновения му произход и от начина на възпитание — син на едър земевладелец и ратайкиня, възпитан от свещеник, живял в богаташко градско семейство. У Исай практичният усет съжителствува с едно непреодолимо влечение към красотата във всичките ѝ прояви, а изостреното социално чувство — с душевна широта и жизнелюбие. Той реагира по емоционален път на всички явления — проявите на лъжа, на душевна низост предизвикват у него приливи на тъга и на силна вътрешна неудовлетвореност.

С богатия си мисловен и емоционален заряд Исай е първият от героите на Гуляшки, който с такава всеотдайност, така устремно и последователно търси правда, красота, радост и щастие за хората. При този образ Гуляшки вече е стъпил здраво на „своя“ почва, в „своята голяма“ тема. (Евстати не успя да излезе извън шаблонния образ на организационен работник през определен период. Евлоги, замислен по-широко, скоро се сви в традиционните рамки на „борец от съпротивата“.) От цялата редица подобни нему строители на живота Исай се отличава със сложния си противоречив характер и богата емоционална натура, с любовта си към човека и вярата в добрите сили у него — качества, които естествено го изправят срещу всяка проява на догматизъм и култовщина. Но нито в дневника на Исай в „Златното руно“, нито във „Ведрово“, където авторът разказва за него, Гуляшки не съумява напълно да защити художествено своя голям замисъл. Исаевата биография, пределно уплътнена с факти, на места се превръща просто в осведомяване и описание. Така редица обстоятелства от живота му, лишени от изобразителна сила, остават впечатление за самоцелно търсене на сложен и претрупан образ. (Това се чувствува особено в разказа за периода около Девети септември и за дейността на Исай в Кулска околия.) В последния ведровски период от живота на своя герой Гуляшки вдъхва повече топлина на замисления значим образ, тук Исай добива по-голяма внушителност и сила, силата на един душевен порив, на една жертвеност, на личен и обществен трагизъм. Сега Исай живее по-малко в конкретни действия, а повече чрез лиричното си присъствие, „със страшната мъка, само негова, която никой друг не може да разбере“, с постоянното противоречие между обществени успехи и лични неблагополучия, с дълбоко човешката тъга, породена от несподелената любов и самотата.

Любимо средство на Гуляшки при разкриване на този образ става емоционалният подтекст, лекото загатване, намекът. Така са изобразени основните психологически проблеми на Исаевата личност (Исай и Людмила — една голяма трагична любов, Исай и Тома Лефтеров — също една лична трагедия и т. н.). Акцентът на образа е в личния трагизъм на една необикновена личност при определени социални условия. В „Златното руно“ и „Ведрово“ липсва оная категоричност в оценката на обществените явления, характерна за „Седемте дни на нашия живот“. Защото за Гуляшки тук е по-важна „донкихотовската природа“ на неговия положителен герой, отколкото присъдата над явления, персонифицирани в образите на Драгомир и Киро Влаха, които според него също носят нещо от правдата на времето си. „Причината за всичките тия беди, които се трупат над гравата ти — казва Иван (един герой, който олицетворява партийната съвест), — трябва да търсим, струва ми се, преди всичко в самия себе си. Това, разбира се, никак не означава, че ти си лош човек . . . Но и ония, праведнико мой, които са те наказали, и те — аз съм дълбоко убеден — и те не са сгрешили, и ти не ожесточавай сърцето си срещу тях.“

Исай, този типичен герой на Гуляшки, който живее в няколко негови творби, остава все пак не толкова с богатата си и странна биография и с кон-

кретната си дейност в борбата за новото село, колкото с малко тайнствената красота на мита и спомена, с ярко емоционалното си присъствие. Силен е именно този Исай, с когото Людмила в „Един ден и една нощ“ разговаря на дигата, защото . . . „Тия краища бяха негови, Исаеви, от синята вода гледаха очите му, в шепненето на овошките беше гласът му, из просторите летяха като птици мислите му, които все търсеха радост.“ Този образ носи нещо от мощта и внушението на символа, на мита от „времето на ватенките“, време славно, величаво, трагично и . . . отминало. Защото подобно на Евстати и Исай се превръща в спомен. Неговата борба за щастие и красота, макар и тясно свързана с историческия момент, чрез широките си емоционални измерения се издига над битовото и социално ограниченото.

Авакум Захов и Емилиян Киров разкриха нови страни от творческата природа на Гуляшки, от неговия идеал за положителен герой. Тяхната изключителност започва от външния им вид, за да свърши с интелектуалното и духовното им богатство. Докато Исай е подчертано неугледен във външност и авторът като че ли и в това търси противоречие и необикновеност (но външно), то Киров и Авакум се отличават с мъжествена красота и сила. Ето как Гуляшки рисува Емилиян: „Беше едър, плещест, а дебелата му шаячена шуба, подплатена отвътре с овчи кожи, го правеше почти гигант. Имаше продълговато лице, скулесто, мургаво, прорязано с бръчки около устата, с рязко очертана масивна долна челюст, която завършваше с кокалеста, тежка, почти четвъртита брада. Това мъжествено, сурово лице, сечено сякаш от гранит с каменарско длето, беше украсено с високо полегато чело, с дебели сключени вежди, под които грееха с топъл блясък големи светлосини очи . . .“

Тези герои на Гуляшки са умни и проницателни, те могат да бъдат благородни, но това благородство често не е лишено от ефектни външни прояви. (Например срещите на Даскала със съселяните му в „Седемте дни на нашия живот“. Подобен е и епизодът „Хан Крум и Славун“ в „Повест за кавалера Химериус“.)

У Авакум, Емилиян, а също и у хан Крум и цар Симеон има нещо от очарованието, с което завладяват младите героите на юношеските романи. Те знаят много за хората, могат много и читателят им се уповава безусловно, без да търси педантично житейска правдоподобност. Защото задоволяват неосъзнатия му „глад“ за силни характери, за благородство, нравствена извисеност, романтична красота. Авакум има очи, чийто поглед едновременно „блести и студенее със сивосинкав блясък като излъскана стомана“, Киров е с „походка и движения на диво и силно животно, но израснало от мъничко, от бозайниче още в комфортна обстановка, в удобен и културен дом“, ръцете на Крум са силни, ужасно силни . . . „но силата им беше някак стаена, обуздана, спокойна, два леопарда, прибрали се в леговищата си след сполучлив лов“. Логичната мисъл на тези герои обикновено се съчетава с физически свръхкачества, интелектуално превъзходство, учудваща, почти невероятна ерудиция във всички области на човешкото знание (математика, археология, поезия, музика, балет, живопис).

За генералната отлика на Авакум от традиционния западен детектив-супермен се писа много. (Гуляшки ги противопоставя директно в „Срещу 07“.) Тя се корени в неговия действен хуманизъм, в богатия му душевен мир, във фанатичната вярност към дълга и истината и към една дейност, която не е професия, а призвание; във вечния неутолим стремеж към прости радости и човешка взаимност.

За разлика от Исай Гуляшки разкрива този оригинален образ предимно в пряко действие, въпреки.че и тук то съвсем не е единствената форма на проявление. Гуляшки много често анализира душевното състояние на героя

си, проследява мисълта му, старае се да обхване настроенията му. Авакум се появява в една определена, „своя“ атмосфера, носи определен, присъщ му свят от чувства, идеи, мисли. Той обитава красиви, интересни жилища с много скъпи предмети на изкуството — старинни амфори, миниатюри, статуетки и редки колекции. В частния му живот авторът го заобикаля с изящество, изтънченост, даже стерилност, които съответствуват на душевността му и в които по сложен път се отразява стремежът му към красота и хармония — у него, който непрекъснато се сблъсква с грозното, ужасното, нехармоничното в живота и у човека. Обстановката „подплътява“ емоционално действието, в нея резонират неговите напрегнати мисли и вълнения в решаващи моменти, в нея се отразява всеки драматичен миг — било в унисон или дисонанс (кръчмата в Момчилово, домът на Балабаница, къщата на професора). И затова преди трагично-драматичната развръзка в „Приключение в полунощ“ във фокуса на авторовото внимание ще влезе със страшна сила и отчетливост позлатеното от фаровете дърво или бялата рокля на Ирина, чешмата на шосето с бистрата си вода и пухкавите бели облачета, за да отсенят със своето лирично оцветено присъствие сложното душевно състояние на Авакум.

Драмата на този герой на Гуляшки, неговата самота и неудачният му личен живот са много човешки и все пак необикновени. Това не е познатата психологическа криза, породена от несъответствие на характер и среда в конкретен момент, а конфликт с по-дълбока основа. Трагедията на Авакум е трагедия на „вкусилия от познанието“, на лишения от илюзии, който не може да изживее пълноценно отделния миг, защото предварително „знае“. Авакум знае много, иска много и затова му е трудно. Както авторът обяснява, на него му действуват сили, които не влияят на другите хора. Неговото знание за заобикалящите го обрича на самота, макар че — и тук е трагичният парадокс — той обича хората и жертвува всичко лично за тях. В най-хубавите моменти от първите повести за Авакум Гуляшки достига до дълбоки психологически измерения на образа, обхваща неговия трагизъм без сантименталност, но и без песимизъм. Авакум е романтичен герой, но без героична идеализация, без гръмкост и тържествени фанфари, с много обикновени, но високи човешки прояви.

Видял героя си във възхода на човешката жертвеност и благородство, разкрил с пълна сила душевното му богатство на истински романтичен герой, който не подлежи на развитие, защото е достигнал в редица моменти и отношения човешкото съвършенство, Гуляшки не скрива и някои слабости на Авакум (болезненото му честолюбие, склонност към позьорство, неспособността му да допусне и най-малкия личен неуспех — той позеленява, когато се усеща победен от Асен в „През една дъждовна нощ“). Качествата на Авакум, дадени в завършен вид още в първата повест, по-нататък само се изпробват в различни епизоди и Авакум бързо се самоизчерпва като образ. Проявите му се повтарят, той започва да се върти в кръг от познати ситуации и последните повести (особено „Срещу 07“) бележат вече значително спаднало идейно-художествено ниво.

Героят на „Седемте дни на нашия живот“ Емилиян Киров в редица отношения съперничи на Авакум — по сила, мъжественост, изключителен интелект. Но сега Гуляшки си поставя по-сериозна задача и по замисъл Киров е неговият най-сложен и богат идейно образ. Към този герой Гуляшки подхожда по оригинален начин, макар на пръв поглед да оставя впечатление на предвзета теза. Той повече от всякога налага тук присъствието си в цялото повествование, целенасочено ни води към отговора на въпроса: „Какъв е съвременният положителен герой?“ Явно е, че Киров не е само това, за което го смятат художникът и Иванаки. Защото точно когато сме склонни да възклик-

нем възмутено заедно с тях „Какъв човек!“, в очите му се появява сянка от тъга, с която авторът иска да обърка представите ни, да ни внуши противоречивостта на героя. Така в първата част на романа истинската същност на Киров остава не докрай изяснена. Гуляшки изгражда една композиция, която почива на здрава художествена логика, в която въпреки разнообразието от случки, места на действието и типове герои всичко е точно премислено. Неслучайно Гуляшки въвежда героя си в преднамерени ситуации, среща го с различни хора. Всичко това насочва към разрешаване на големия философски, социален и психологически проблем.

Във втората част на „Седемте дни на нашия живот“ — дневника на Емилиян Киров — Гуляшки съчетава интелектуално и емоционално възприятие със смело комбинативно въображение. Той напуска акварелния тон, типичен за другите му творби, решен да сложи „пръст в раната“ — върху един невралгичен възел на нашето общество — култа към личността с неговите причини и последици. Верен на поетическото си виждане, Гуляшки потърси психологическите измерения на този проблем. (Нека си спомним, че Исай също бе жертва на сходна политическа ситуация, но Гуляшки почти бе заличил политическия аспект на неговата трагедия за сметка на нравствено-етичния: „Хора с душевни намордници, тъпи и ограничени ръководители дълго и усърдно бяха тъпкали душата му като с подковани ботуши.“ И само толкова.) Той потърси проявите на култа преди всичко в изкривяване на човешката душевност, в нарушаване на хармонията, в обедняване на емоционалния свят. Артистично свободно Гуляшки размества в своя роман времето и мястото на действието. София, родното село, Бамако, пустинята. Той търси изключителни, необичайни ситуации, за да придаде емоционално звучене на изображението. Хора, предмети, пейзаж, даже отделни думи имат своя лирична функция, звучат със свой тон в общата гама. Героят прави преценка на живота си, на нравствените стойности, той се разтоварва от много неща, които е смятал за основни, и преди всичко от преклонението си пред изключителните личности и пренебрежението си към дребните обикновени съществувания. В този психологически процес на преценка и осмисляне и знойното африканско слънце, и неподвижността на пустинята, и танцът на туарегите, и екзотичната природа, и убийството на лъва, чието тяло не изглежда нито толкова красиво, нито толкова страшно и внушително — всичко това носи мощен емоционален подтекст. Тамтамът — това е зовът на кръвта, който връща времето хилядолетия назад, за да открие изконния смисъл на нещата, а веднага след танца идва споменът за „роден край“. Тази строго премислена композиция внушава по емоционален път, чрез смяна на настроения и атмосфера цялата несъвместимост на култовските методи, на култовския начин на мислене с естественото човешко поведение.

Но емоционалният път на изграждане на образа, донесъл сполуки на автора при герои като Исай, се оказва непълноценен в разкриване на сложни и дълбоки със съдържанието си герои като Ем. Киров. Чрез него авторът трябва да концентрира и да разреши и вечните противоречия между любовта, вниманието и грижата към отделната личност и общото социално и идейно движение, и конкретните проблеми на даден исторически момент у нас. Така образът, превърнал се във възел от лични и обществени въпроси и конфликти, предполага драматично разгръщане и задълбочаване, до което Гуляшки, верен на своята творческа природа, не достига. Затова трудно може да задоволи окончателната равносметка на героя, направена сред тишина и необичаен покой в далечната земя: „Беше ми весело, идеше ми да запея някаква тържествена песен, която слави силата на човешкия дух, силата на хората, които

могат да се извисят над делничното и дребното в живота, за да сочат пътя към великите дела."

Проблемът за култа и неговите последици върху личността се третира от различни писатели според техните творчески особености. За Е. Манов например култът е социално-политически, а след това психологически проблем. Гергин и Боян страдат, преживяват душевна криза, но с кардиналното решение на въпроса започва и тяхното оздравяване.

Героите на К. Калчев („Двама в новия град"), Б. Райнов („Пътища за никъде"), Е. Манов („Стръмнини") са изцяло потърпевши от едно обществено-политическо явление. Е. Киров също е негова жертва, защото е разяден от него в своята същност. Гуляшки разкрива проблема като душевна криза на една силна, волева, способна личност, доведена до гибел. Неговият герой трябваше да преодолее култа в най-трудните сфери на духа — като тип поведение, чувства и мислене, като световъзприемане. Неговият Емилиян се бори срещу сили в самата си същност, изправя се сам срещу себе си и толкова по-проблематичен е изходът от тази битка.

Изобщо героите на Гуляшки са силни конфликтни личности, които се обявяват не срещу враждебна социална среда, не срещу външни сили, а преди всичко срещу собствените си вътрешни противоречия. Тяхната самотност и тъга не са отчуждението на човека от обществото, а резултат на лична неудовлетвореност поради високи изисквания, поради душевна сложност (някъде изкуствена усложненост) и големи възможности, повече знания и липса на илюзии. В тяхната волност на духа, жертвоготовност и горда самотност, в стремежа им към вътрешна независимост и свободолюбие има много от същността на класическите романтични герои. Но изключителността им се изразява повече в нравствено-етична извисеност, в благородство и жертвеност, тя е по човешки обикновена, по-земна, отколкото героико-романтичната идеализация и условност на традиционния романтичен герой.

Интересно място в образната система на Гуляшки с оглед неговите идейно-естетически концепции заемат образи като Анастаси от „Приключенията на Авакум Захов" и Иванаки от „Седемте дни на нашия живот". Анастаси се явява пред читателя за пръв път в повестта „Скъпоценният камък" като студент по ветеринарна медицина. Тук той се представя с уговорката, че е скучен и прозаичен човек, но бързо опровергава с разказа си това твърдение изцяло. В същност Анастаси се оказва дълбоко поетична натура и, както много герои на Гуляшки, с жив усет за природата, за романтиката в живота, мечтаещ за звезди и лунни пътеки, със стремеж към тихо, спокойно изживяване на красивите мигове. Неговият наивитет и прозаичността му са само мимикрия на една нежна чувствителна душа, а склонността му към самоирония говори за духовна широта и нравствена сила. Именно с това качество — самоиронията — героят става особено симпатичен на читателя. Стеснителен и неособено решителен в действията си (като всяка нежна, мечтателна натура той действува повече мислено), Анастаси се издига над дребнавостта, над проявите на еснафство. В повестта той е най-близко до авторовата идея за щастието като път към красотата и неслучайно именно на този герой Гуляшки поверява отговорна роля в повестите си за Авакум Захов.

На пръв поглед Анастаси е пряката противоположност на Авакум, на силната, изключителна личност. Един човек подчертано обикновен, подчертано потънал в делничното, подчертано прозаичен. Появата на Анастаси винаги е съпътствувана от разговори за дребни събития — за кравата Рашка, за пчелина на дядо Нурие, за млеконадоя и болестите по добитъка. Този Анастаси като че ли е много наивен, понякога глупав, с елементарни мисли и чув-

ства, неспособен да разбере величина като Авакум. Неговите спонтанни прояви се стъписват пред неадекватните реакции на Авакум (в „Приключение в полунощ“ в очакваната радушна среща Авакум се оказва ужасно безразличен, разсеян и хладен). Но всичко това е само „на пръв поглед“, а при „втория“, по-внимателен, ще доловим в гласа на Анастаси тонове от авторовия глас, в добродушната му усмивка — нещо от тънката, лукава усмивка на неговия създател. Автор и герой се сливат в онова дълбоко разбиране на трагичната обреченост на Авакум, пожертвувал любовта си в името на красотата и истината, във високата оценка на аналитичните му способности, в долавянето на странната умора и скептицизъм, лъхащи от предметите в стаята му. А в моменти, когато Анастаси става глупав, смешен и даже жалък, Гуляшки изцяло се дистанцира от него и в тази смяна на отношението автор—герой се крие и известна неизясненост и противоречивост на образа

Анастаси разбира необикновените способности на Авакум, пред него той се чувствува „като късогледо момче до Спартак“. Но това възхищение съвсем не е безрезервно. Неочаквано добре Анастаси вижда човешките слабости на своя герой и даже понякога си позволява да го укорява за неговото пренебрежение към хората, заради удоволствието, което изпитва, когато си играе с тях. (При разговора на Авакум с Петър Тошков в „Приключение в полунощ“ Анастаси добре разбира малките обичайни „ловувания“ на Авакум, учебните етюди, с които той „опипва душата“ на партньора си, капризите, с които си доставя удоволствие.) Нещо повече — понякога Анастаси сам дава на Авакум основание да започне „лова“ с подвеждащ въпрос и в този момент той го обхваща именно от своята „обикновеност“.

В „Приключенията на Авакум Захов“ Анастаси има важна композиционна роля. Неслучайно с него започва и завършва всяка повест (с изключение на „Малка нощна музика“). Неслучайно преди или след, но винаги непосредствено до централни за криминалната интрига моменти се явява именно Анастаси. С него в творбата нахлува атмосферата на обикновения трудов живот в неговото пълноводие. Той влиза в повествованието с простите си, но здрави човешки чувства, с верния си усет за истинските нравствени ценности. Именно неговата богата душевност, скрита зад баналната проза, го прави достоен партньор на Авакум, негов спътник, контрапункт, допълнение или отражение на качествата му на друга житейска плоскост. Анастаси носи жизненото начало, носи красотата, хармонията, всичко онова, над което Авакум зорко бди. Чрез него авторът „сверява“ изключителната личност с обикновения човек и дава емоционална преценка на героя. Самото присъствие на Анастаси сякаш смъква малко Авакум от пиедестала на необикновеното, разтваря проявите му в пълноводието на живота. Така чрез непосредствената близост на двамата си герои Гуляшки излага своята любима концепция за човешката стойност, за изключителната и обикновената личност. Той утвърждава изключителната личност само тогава, когато със способностите си тя служи на човека. Така Авакум получи истинската оценка като борец за щастието на хората, когато се „огледа“ в народния живот.

Във фокуса на авторовата нравствена мярка се движи и Емилиян Киров, движи се също направляван строго от ръката на създателя си, разгледан почти лабораторно от всички страни, поставен съзнателно и преднамерено в различни ситуации, разголен в интимната му същност и . . . осъден. Осъден жестоко чрез проклетото трънче — символ на душевно разкапващата, отравяща организма роля на антихуманните идеи, осъден именно защото противно на Авакум той тъпче хората с маршалския си жезъл. За разлика от приятеля на Авакум спътниците на Ем. Киров — Ива-

наки и художникът — по-трудно стигат до истинската му същност. Те го наблюдават отстрана, лутат се заедно с автор и читател в догадки.

Субективното начало у Гуляшки, нетърпението му да се изяви в оценки и присъди, стремежът му да бъде ясен в концепции определя присъствието на тези герои редом с основните носители на авторовите идеи. Интересна проява на това субективно начало откриваме при образа на цар Симеон от романа „Златният век". Гуляшки оценява този герой не толкова от гледище на историческия момент, колкото от съвременни позиции. Той надява мантията на пророк, изпреварва времето на Симеон, за да разкрие позициите си на съвременен човек, за когото царуването на Симеон е само един епизод от народния живот, а царят — въпреки големите си заложби и амбиции — един неудачник в личното си битие. Гуляшки вижда много по-широко от исторически ограничените си герои и изрича своята нерадостна присъда-оценка от позициите на тяхното бъдеще, което ще прецени и ще остави само трайни величини от миналото. „Сега той (Симеон) не знае, че е от ония странни завоеватели, които след всяка своя значителна победа, вместо да се приближат към целта си, към големия си успех — непрекъснато и безнадеждно се отдалечават." Или още по-жестоко: „Той няма да изпита радостта дори в часа на най-големия си военен триумф. А като разбере всичкото безсмислие на усилията си, тогава пък няма да има време да се върне назад през годините, за да тръгне по нов път . . ." Чрез това „пре-пускане" пред героя неговият образ все повече губи очертанията си, реалния си живот в романа. Авторът се стреми да го изведе на друга плоскост, да го измери с други мащаби. В първата част на романа този стремеж още не е получил пълна реализация, проблемното съдържание недостатъчно „пълни" образа и Симеон остава до голяма степен аморфен и безплътен.

Пътят на Гуляшки към „Един ден и една нощ" и „Романтична повест" бележи още по-засилено, по-пряко изразено субективно начало. В „Един ден и една нощ" авторът-герой се връща към образите от „Ведрово", за да преценява, размишлява и вчувствува събитията от минало и настояще. Неговият образ все повече се лишава от пластичност, все повече съществува с мисловно-емоционални измерения. Един съвременник с характерен емоционален строй и нова душевност, социално ангажиран и нравствено чувствителен, „поглъща" героите, за да прецени и изстрада действителността от свои позиции. Романът „Един ден и една нощ" е доказателство, че редица типични за Гуляшки особености — склонност към очерково-есеистично и публицистично писане, взимат превес над белетристичното начало и откриват нови тенденции в прозата му. Емоционалността в тази творба се носи от личности като доктора и бай Нончо, с неговото светло и спокойно благодушие, с желанието му да казва хубави неща на хората. Авторът вижда в романтична светлина и драматични по същност и прояви герои като отец Анастаси. Ето как предава той сцената на неговото разпопване: „Той свали калимавката от главата си и я захвърли на олтара, съблече расото си и го метна върху иконостаса, сетне, разгърден, със святкащи очи, с панталони, делийски препасан с червен пояс, запраши към стопанството . . . Кротският вятър къдреше брадата му и леко развяваше дългите му побелели коси."

Богатата душевност и крупните емоционални мащаби на героите на Гуляшки невинаги намират адекватно богатство на външни прояви. Те са еднообразни в език, реакции, жестове. Андрей от „Скъпоценният камък", Авакум, полк. Манов, даже Хари от „Приключенията на Авакум Захов" реагират в много случаи еднакво. Героят от „Романтичната повест" има сходство с художника от „Един ден и една нощ" и с Иванаки от „Седемте дни на нашия

живот“. Киров от първата част на романа повтаря в ред изрази и действия Авакум; даже Анастаси на места, съвсем в противоречие с вътрешната логика на образа, с неговия характер и психология, има чувства и усещания като Авакум. (В „Спящата красавица“ Анастаси усеща пустота в себе си, около себе си... „сякаш онова, което се нарича живот, беше се отделило от мен и аз се движех като автомат от мускули и кости в някаква полутъмна и забравена гробница...“. Веднага след това той обяснява липсата на апетит със силния дъжд — вече изцяло в негов стил.)

Тази слаба индивидуализация на образите идва от самото взаимоотношение между автор и герои. Казахме, че героите на Гуляшки послушно се подчиняват на създателя си, следват неговата художествена логика, неговото мислене, изразяват идеите му. Положителният герой на Гуляшки въплътява в различни варианти неговата представа за новия човек. Този герой авторът сглобява често сам пред очите на читателя (Ем. Киров) или го дава като завършен образец (Авакум). По-съществен за Гуляшки е мисловно-емоционалният пълнеж на образа, неговата концептивност, отколкото неговата човешка неповторимост. Затова сполучливите му образи тежат именно със своето идейно-емоционално богатство, те са образи-проблеми, образи-чувства, мисли или настроения. Тяхното обаяние е в силната заразителна емоционалност, в изключителната импулсивност, които могат да ни завладяват въпреки условността. Когато това обаяние изчезне, Гуляшки създава изсушени образи-информации, лишени от вътрешен живот (например Трифон Андреев, Петко Недялков, Величко Миронов от „Един ден и една нощ“).

Каква е съдбата на героите на Гуляшки? Исай се самоубива, Евлоги загива в разцвета на младостта си, Авакум живее самотен и никога няма да бъде щастлив, Киров загива, Юлия остава нещастна, Людмила — също, Алекси умира несретен и т. н. Списъкът може да се продължи и ще обхване почти целия основен персонаж. Въобще Гуляшки не е щедър към героите си, даже е жесток към тях. Не им дарява лесно щастието, към което те така силно се стремят, защото в живота на отделния човек често тъгата е повече от радостта, защото Гуляшки в творбите си предпочита „съдържателната тъга пред розово боядисаната радост“. Радостта е в стремежа към щастие, в борбата за него, и в тази борба, който има повече дарби и способности, който е изключителна личност, трябва да даде повече, понякога целия себе си. Това високо етично гледище за ролята и дълга на човека дава съдържание на общото оптимистично звучене на творбите на Гуляшки. Защото личните драми само придават тежести и плътност на този оптимизъм, предпазват го от лекотата на балона, който може да се спуска всеки момент. Щастието е скъпо — уверява ни Гуляшки — затова е ценно. Действително, какъв шумен и празен фойерверк би се получил, ако всички герои бяха безкрайно щастливи? С личната неудача на героите си, с дълбоко съдържателната им тъга Гуляшки „приземява“ здраво своите ведри, възторжени и светли романтични идеи.

*

Гуляшки отразява действителността в характерни за него емоционални измерения, с подчертано субективно отношение, а това налага своя отпечатък върху всички елементи в творбите му — от образи, композиция, отношение между драматично и лирично начало, между изобразяване и изразяване, до такива моменти от поетиката му като характер и роля на подтекста, на лиричните отклонения, диалога, пейзажа и т. н. Гуляшки е поет на красивото и хармоничното в нравствен смисъл, поет на светлата гама, на лекия тон, бил

той радостен или тъжен. Зад видимото социално движение и зад развитието на общите идеи, зад политическите колизии той следва движението на личните свои идеи, мисли и пориви, на душевните превръщения на героите си. И всичко това създава техния вътрешен значим живот. Емоционалната вълна издига повествованието на друга плоскост, търси втория план на събитията и лицата. Именно в този втори живот на героите си Гуляшки долавя учестения пулс на епохата, ведущите насоки на времето, открива богат свят на мисли, чувства, настроения.

Гуляшки влага своята субективна мярка за нещата, своя личен поглед и естетически вкус в крупни „обективни" теми като антифашистката съпротива и борбата за преустройството на новото село. С вътрешна ритмичност в „Любов" той редува моменти на емоционална вглъбеност и засилен лиризъм със самоанализи, теоретични спорове и романтични видения. Темата за борбата Гуляшки разкри по свой начин като своя вътрешна тема. В „Любов" има ученически и работнически демонстрации, нелегални заседания, затвори. Но революцията се налага преди всичко с емоционална мощ, а после с драматизма на събитията. Така своеобразната лиризация на повествованието става вътрешно съдържание на романа, облъхва неговите най-сполучливи страници с поетична атмосфера, с типично настроение на романтично изживяване, мечта и тъга. Монолитността на романа е именно в съпричастието на героите към общата идея за търсене на човешко щастие.

Верен на основната си концепция за щастието като смисъл и цел на човешкия живот е Гуляшки и в романите „Ведрово" и „Един ден и една нощ". Тук той е твърде различен например от Ст. Ц. Даскалов с неговото кипящо от първични страсти село, с неговите твърди, необуздани характери, изцяло проявяващи се в събитията, изчерпващи се в тях.

Различен е и от Ивайло Петров, който улови времето в дълбоки социално-психологически конфликти. Авторът на „Мъртво вълнение" изследва тези конфликти честно, без страх от остротата и дълбочината им, хваща сърцевината на явлението в неговия върховен драматизъм. (Самообесването на „средняка" Обретен, монологът на стария Доган пред иконата на св. Богородица.) Селото на К. Калчев в „На границата" също се разтърсва от стихийни страсти, кипи от сблъсъка на ново и старо (да си спомним разграбването на стопанството).

По-различно е добруджанското село на Гуляшки след „МТ станция". Въпреки основните социални промени в него то е много по-спокойно, сякаш плува в широкото русло на народния живот, отразило не само социално преходното, но и трайното, изконното начало в селската душевност. Неслучайно обикнати форми на Гуляшки в „Златното руно", „Един ден и една нощ", „Ведрово" са дългите разкази за един от героите, предадени чрез друг, спомените, дневниците и др. Тази замяна на прякото действие, извършвано пред очите на читателя, с преразказ за това действие притъпява остротата на конфликтите, забавя динамиката на процесите, но разкрива с голяма внушителност емоционалната правда на това забележително за нашия селянин време — колективизацията на селското стопанство.

Само един писател с виждането на Гуляшки би написал повест — лирично връщане към места, теми и герои. Срещите със стари познати и стари места винаги крият богат емоционален заряд, извикват чувства, изгубили парещата острота на настоящето, но запазили най-силното и трайното, будят лека тъга и болка по невъзвратимото. В „Един ден и една нощ" авторът среща минало и настояще, спомен и действителност на широка философско-лирична основа. Друг писател би изострил перото си, за да клейми безпощадно всичко старо, да се пребори със спомена, да възхвали патетично новото и да бла-

гослови тържествено пътя напред. Гуляшки не се блазни от подобни възможности. Той води повествованието бавно, даже разтегнато чрез устата на герой-съзерцател, един от типичните любими герои на Гуляшки — неудачник в любовта, мъдър, но поддаващ се на тъга и резигнация. Докторът говори бавно, пие кротко и замислено: „Мен не гледай, моята радост е от по-друг калъп. Аз си седя кротко, правя си диви коктейли и си мисля за разни неща, пуша цигари. Така времето минава и, слава богу, не мога да се оплача от скука.

Той говореше по маниера си монотонно, сякаш четеше уводна статийка от вестник. Можех и да не го слушам, сигурно нямаше да забележи."

Гуляшки не бърза да изостри социалните конфликти, защото като писател мъчно къса с традиционното, защото любимите му герои са свързани емоционално с него. Той никога не пропуска настроението, тона, „душата" на всяко събитие. За него новото не е просто друг социален строй, той го приема като нова душевност, мисловност, нови нрави. Затова той е по-често мек и в тъгата, и в радостта, спокоен във външните прояви, замислен. Неговата Добруджа е не само арена на социални конфликти, не само борба на кулаци и бедняци. Той среща героите си не само на събрания и на полето, а и в кръчмата на Азмака, където те . . . „Седят облакътени на двете дъсчени маси . . . пушат кой луличка, кой лютива цигара, посръбват пестеливо от киселото вино и разговарят, разговарят от икиндия та чак до тъмна нощ. Голямата мечка вече е възседнала купола на небето." Гуляшки е приел тук нещо от вглъбеността на добруджанеца, от широкото му спокойствие и дълбоко скрита емоционалност. И подобно на героите си той е склонен да спори с мекота и деликатност, но с вътрешна твърдост, без напрягане и нерв, но с изстрадана мъдрост; да спори за живота, за хората, за минало и настояще, за непреходните и преходни ценности. Ето защо за всичко това — новия живот на село, новите хора и новия бит, както и за остатъците от старото, Гуляшки повече си спомня, повече тъгува или се радва, а по-малко го изследва.

Когато Гуляшки в ранните етапи на творчеството си се опита да създаде остри конфликти, той често не попадаше на верния тон, пресилваше. (Например за твърдото решение на Елисавета от „МТ станция" да се разведе, но да остане в стопанството, липсва достатъчна психологическа мотивировка. По-верен остава Гуляшки, когато изобразява отношенията Людмила — Алекси във „Ведрово" и „Един ден и една нощ" — с повече полутонове, повече нюанси на чувството.)

И в „Приключенията на Авакум Захов" криминалният сюжет не е в състояние да убие емоционалната атмосфера. Тук пълноводието на живота нахлува преди всичко с радостта, красотата, със светлия лиризъм. Идва от допира с природата, с труда на обикновения човек, от народния бит, от любовта и изкуството. Моментите на емоционално вълнение проникват в самата сърцевина на криминалната интрига, „разреждат" действието, „потопяват" го в пълноводието на големия живот, за да остане това действие само епизод, отстранима пречка по пътя на голямото и важното. (Песента на Балабаница пред огнището, валсът на Авакум, любовта на Авакум и Ирина.) Всички повести започват и завършват не с произшествие, не с криминалния шок, а със спокойния мирен селски живот или с красивата природа, или с психологическото състояние на Авакум. (В „Малка нощна музика" тази особеност се губи и тя се доближава до традиционна криминална повест.)

Сред младежката романтика и красотата на младежката любов, сред идиличните зимни вечери потъва криминалната загадка и в повестта „Скъпоценният камък".

Същият светъл акварелен тон, с който Гуляшки често разведрява напрегнатата атмосфера около Авакум, ще разреди и тъмните бои на миналото.

И лиричната струя ще обагри спомена за редица драматични моменти от съпротивата. В разказа на Исай („Златното руно“) за неуспешната му нелегална акция на село има много свеж и жизнерадостен лиризъм, много младежка романтика. Снежанка от „Романтична повест“ е класов враг, но и тя носи емоционална струя. За автора е важна не толкова обективната стойност на събитието, колкото неговият лиричен пълнеж, отражението му върху човешката емоционалност. А от спомена за Снежанка героят е запазил чувството на красота и пълнота на изживяването. Драматичният проблем за връзката между минало и съвременност Гуляшки възприема като проблем на красотата, душевна, нравствена и физическа, която трябва да се запази и да премине в идния ден.

Изобщо Гуляшки страда от всяко потъпкване на красотата, неговите герои трудно устояват на силата ѝ. Да си спомним как във „Ведрово“ Исай се любува на златната пендара, тя го омайва като вълшебна музика: „Толкова хубава беше тя, така блестеше и чупеше лъчите на светлината, така радваше окото, че Исай не се стърпя, протегна ръка. А като я усети на дланта си, впи очи в нея, потърка я с пръсти и блаженство изпълни душата му, сякаш там изведнъж беше нахлула някаква вълшебна музика.“ Търсенето на красотата у Гуляшки понякога се усеща като своеобразна стилизация и естетизация, например трупът на обесилия се Пантелей, огрян от изгряващото слънце („Ведрово“).

Един от най-драматичните моменти в „Златното руно“ е признанието на Тома Лефтеров и клетвата над сина му Исай. Автор с друг творчески натюрел и поглед върху явленията би акцентувал на тази сцена, би потърсил нейните дълбоки социално-психологически корени. Гуляшки я отминава съвсем осведомително, мимоходом, защото . . . този момент съвпада с подема на стопанството и „дъждът вали спокойно и тихо, а кооператорите тропат весело хоро . . . Исай, увлечен от тях, също заиграва“. Моментът може би не издържа строга преценка от психологическа гледна точка. Логично е да очакваме подробности за това, какво става в душата на Исай след този двоен удар, какво става с Тома след постъпката му. Вместо това научаваме, че . . . на улицата се вие хоро.

Когато в „Спящата красавица“ Гуляшки прекъсва разказа си непосредствено след съобщението за убийството на професора — кулминацията на повествованието — и посвещава цяла глава на работите в момчиловската краферма, това не е просто прийом за създаване на напрежение, а изява на авторовата концепция за истинските ценности, за големия смисъл в живота, за трайното и случайното в него.

Тези и подобни на тях моменти ни карат да се върнем отново към „ключа“ за разбиране на Гуляшки, към неговата голяма тема. Писателят си позволява да тушира или напълно да отмине драматични конфликти, съществуващи в действителността, за да подчертае други моменти, нужни за неговата основна идея. Тази особеност обаче може да даде неверен образ на живота. Нещо подобно се е получило на места в „Романтична повест“, където редица болни въпроси на нашето ежедневие се отминават съвсем леко (отиването на младите специалисти на село, опасни увлечения у съвременната младеж и др.). Тук дразни и повърхностното отношение на Гуляшки към сериозни въпроси на съвременността. Той л е к о предупреждава за опасността от опошляване на хубавите извоювани празници, когато романтиката на миналото се заменя с еснафска делничност и с мисълта за празничния обед; л е к о намеква за истинската цена на човека, останала невидяна, и за наградената посредственост (историята с Юри и Дългуна).

Трудно можем да кажем кое звено в структурата на творбите на Гуляшки е най-значимо. Защото смисълът на неговите произведения се носи не от разврьзката, не от отделни епизоди, не даже от образите, а от цялостното емоционално звучене на всички елементи в тяхната съвкупност. „Душата“ на всяка негова творба, това е нейната атмосфера, нейното неповторимо настроение. Затова Гуляшки си позволява свободно да оперира със събитията, да ги направлява и настройва в желаната от него гама. Пренебрежението към сюжета, към интригата се долавя почти във всичките му произведения. В „Романтична повест“ това пренебрежение става предизвикателно и на места дразнещо. Интригуващата завръзка (намерен печеливш билет) може да заблуди любителя на ефектни ситуации, тъй като до края на повестта тя остава съвсем без значение. Авторът просто осведомява в най-делови тон за реакцията на Юлия, станала неочаквано собственица на апартамент: „Тя остана много доволна от разположението на стаите и от изложението, направиха и силно впечатление и моите две картини.“ И толкова. За автора е важен преди всичко емоционалният еквивалент на всяко явление и той съзнателно и охотно пропуска моменти на психологически „взривове“ и бурни реакции. (Още в „МТ станция“ той бързо и информативно разказа за важни промени в съдбата на героите си Надя, Евстати, Пантелей.)

И тъй като Гуляшки не разчита много на самото събитие, той по-рядко оставя героите си да действуват и говорят свободно, неговите диалози имат повече информираща, отколкото характеризираща функция. Авторът бърза да коментира репликите, понякога даже ги дублира. Естествено е, че така диалогът няма да се отличава с драматизъм и динамика, той често е преразказан от едно лице и слабо индивидуализиран. Например: „Той изведнъж запита като е така, дето водата пак ще тече, дали има надежда лошите хора да станат добри. Отговорих му, че аз вярвам твърде на тази теория . . .“ и т. н. („Един ден и една нощ“) Затова пък за силното вълнение на автора понякога даже прекият разказ или дневникът на героя са недостатъчно „лични“ форми и той се отприщва в неспокоен поток от разсъждения, преки лирични обръщения, емоционални оценки: „Минавайте, мили хора! Тичайте с вашите букети, посрещайте съветските войни! Аз ще ви пазя от колите, бъдете спокойни!“ или: „Какво ставаше в душите на някои хора, защо беше това тяхно пренебрежително отношение към славното време на ватенките? Дали бяха забравили или се правеха на забравили . . .“ („Един ден и една нощ“) Някъде авторът прекалява с прякото налягане на настроение или чувство, с настойчивия лиричен коментар на събитията. (Например многократното повтаряне: „Колко беше хубаво! Колко е хубаво“ и т. н. в „Златното руно“.)

Голяма роля в поетиката на Гуляшки играе емоционално-ироничният подтекст. Чрез него действителността се оценява от позициите на високите авторови принципи, от гледище на борбата за голямото добро и за щастието на хората. Ироничният подтекст ще напомни деликатно за увлечения, за неуредици в съвременния живот, за авторовото отношение към пътищата, по които върви нашето село, към промените в него. („Ах, човек можеше да се пукне от възторг “ казва авторът пред променения вид на селския площад. И „кой знае защо“, дълго и усърдно мачка цигарата си върху паважа.) Цялото трагично чувство между Исай и Людмила във „Ведрово“ също остава скрито в емоционален подтекст — от първата им среща, когато на фона на синьото небе се очертава профилът ѝ на прозореца, до неговата смърт. Тази любов съвсем дискретно минава като лек полъх на болка и тъга при всяка поява на Исай, без да бъде никъде изведена на пръв план.

Носител на настроението — присъщото на Гуляшки леко, тъжно-весело настроение в творбите му, е и пейзажът. Пейзажът по-рядко е само обстановка,

в която ще се развие действието. Гуляшки не търси изчерпателността на „мястото", той избира от природата любими нему елементи, тези именно, които носят най-много лиризъм, любими нему природни явления — тих дъжд, бавно стелещ се сняг, които отговарят на основната емоционална гама на Гуляшки — вглъбеност, лека тъга, кротост, тишина, спокойствие. Интересно е, че и в това отношение авторът не се доверява на читателя. Той не го оставя сам сред природата, а го води и даже насочва погледа му към определени страни, внушава му определени възприятия: „Няма да се спирате, а ще продължавате да вървите напред и всякак ще се стараете да не мислите за неприятни неща. . ., като пресичате гората, можете да си вървите безгрижно . . ." или: „Какво утро, мили мои! Целият свят е бял и приказно чист. Сърцето ми е весело и преизпълнено с благодарност. В това бяло и тихо утро не бих могъл никому да се сърдя" („Седемте дни на нашия живот"). Героят на Гуляшки ще отвори очи за заобикалящия го свят, когато остане сам и потъне в любимото си състояние на лиричен размисъл. Тогава всеки елемент от средата ще добие характеризиращ идейно-емоционален смисъл (стаята на Авакум, стаята на Ем. Киров).

Казахме, че Гуляшки е поет на спокойствието, тишината, вглъбеността. Чувствата у него рядко са напористи, ударни, зашеметяващи, а повече леки, акварелни. Той обхваща всеки предмет и всяко явление широко, създава около него атмосфера, оставя го да въздейства емоционално. Затова в „Един ден и една нощ" (една сполучлива „негова" творба) критичните нотки за нашата съвременност, за онова, което трябва да се промени, звучат дискретно, повече с намеци, отколкото с изобличаване и заклеймяване. И тук идеята на автора е ясна — недостатъците в нашия живот не са съществени и определящи. Голямото — то дава насоката и тона. Какво критикува Гуляшки? Какво буди недоволството му? Това са дребни грешки и увлечения в нашето ежедневие, ламтежът по модерното, унификацията на селата, бързото отказване от традицията и т. н.

Гуляшки не изследва действителността, той разказва за хора и събития, като ги осмисля от своята идейно-естетическа позиция, като търси първо техните емоционални измерения. И още нещо. Макар че Гуляшки разказва обикновено външно спокойно и без афектация, активното му отношение към действителността се проявява в една скрита и овладяна, но все пак лесно доловима полемичност. Именно в този полемичен тон ще открием нерва на творбите му, тяхната конфликтна основа. Мечта или реалност, истина или измислица — тази идейно-естетическа дилема, вечна и исторически обособена, пронизва творчеството на Гуляшки. (Още в „Любов" бащата на Евлоги, върнал се от фронта, скъсва кордите на цигулката си — символичен акт на краха на довоенните мечти и илюзии.) Тя присъствува в „Любов" като тема за мястото на мечтата в живота, в борбата и в изкуството, за ролята на романтичната неистина в грубата действителност.

Докато например психологическото развитие на Караславовия Селкор е в пряко съответствие със социалната логика, Евлоги на Гуляшки израства в сблъсквания с „утешителната лъжа". Развитието и красивата смърт на героя отричат измислицата като социално средство, като пристан срещу грозната действителност, но утвърждават романтичната мечта като стимул в борбата за щастие. Този въпрос е част от големия спор, подет от всички герои на „Любов" (Евлоги, Александър, Динков, Златев).

В „Златното руно" проблемът за щастието е поставен пряко и въпреки типичната за автора емоционална атмосфера се усеща и неговата дискретно проявена полемична мисъл. Исай трябва да разкаже на другите за своето щастие, той, който сам стига до самоубийство. Щастлив ли е Исай? И може ли,

ако сам не е постигнал щастието, да учи другите как да живеят? Тук в същност се води голям разговор за човека и времето, за индивидуалното и социалното, за догматичното и хуманното начало. Дълбоко антидогматичната същност на Исай побеждава герои като Киро Влаха и Драгомир, побеждава ретроградните сили, застоя и рутината, побеждава със своето благородство, жертвоготовност, човечност. Исай е донесъл щастие на хората, а сам остава нещастен. Неговото самоубийство е резултат на сложен комплекс както от социални, така и от лични причини. Чрез развитието на Исай Гуляшки преодолява схематичната успоредица между личното и общественото прогресиране. Защото обхваща личността по-широко, в нейната дълбоко човешка същност, неограничена от книжни догми и теории.

Спорът между романтичното и реалистичното начало изпълва и „Един ден и една нощ". Макар и с присъщия му ненатрапчив начин и с деликатност, авторът става предизвикателен още от първите страници. Предизвикателен към бързите набези на новото, с желание да поспори за това, кое е по-хубаво — щъркеловите гнезда и мекият коларски път или асфалтовото шосе. „Напук на много забързани" той кани читателя да припомни старото, иска да го убеди, готов е „да се обзаложи" в предимствата на романтичните стари къщи и т. н. Непрекъснатото редуване на спомените с новата действителност най-често крие и леко съжаление по старата хубост и романтика, по старата простота и недоволство от шаблона. В същност романът е оригинална форма на разговор-спор за пътищата на нашето общество, за нашето село и нашия град, за малките наглед неща, в които се оглеждат големите истини. („Новела без име" говори за трайни интереси на Гуляшки в тази насока.)

Постоянна тема на Гуляшки са и въпросите на изкуството. В „Любов" той повежда спор за ролята му в живота чрез творческите опити на Евлоги и чрез образа на художника Ивайло Рашев, чиято единствена функция в романа е да постави въпросите на изкуството и отношението му към борбата. В „Седемте дни на нашия живот" тези въпроси приемат конкретна и ясна формулировка: „Какъв трябва да се изобрази съвременният герой? В „Романтична повест" Гуляшки се опитва да бъде остро публицистичен, да постави редица естетически въпроси в конкретни епизоди и спорове. Но тези моменти най-често не успяват да се превърнат в органична съставка на повествованието и остават пришити и художествено неуплътнени.

Тук многократно се изтъква, че претворявайки действителността в художествени образи, Гуляшки за разлика от много „обективни" автори подчертано се изявява, налага своята субективна оценка на явленията. В резултат на това неговото изображение е силно емоционално, действителността — лиризирана, образи и картини имат експресивна сила. Всичко това не означава, че белетристът представя невярно съвременността, че се отклонява от нейните реални измерения. Напротив, в най-сполучливите си творби Гуляшки по свой начин се стреми да улови типични насоки и тенденции на времето, да обхване съвременните процеси в техния по-дълбок, вътрешен симптоматичен смисъл. В центъра на творчеството си Гуляшки поставя съвременността в нейния дълбоко оптимистичен настъпателен ход, като мощен поток от духовни сили, от прогресивни идеи и богати чувства. Той отразява изконното човешко, устремно, откривателско начало като същност на съвременния комунист, а порива към красота и щастие — като неделима част от борбата му за нов социален строй. И това, че в творбите си разкрива прогресивното развитие на нашето време като романтичен поход на съвременните аргонавти за златното руно, определя и мястото му в българската литература.

НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ПОСЛЕДНОТО БОТЕВО СТИХОТВОРЕНИЕ

Цвета Унджиева

„Обесването на Васил Левски“ е последната поетическа творба на Христо Ботев. Трудно е да се установи точната дата на нейното написване. Наложило се е мнението, че поетът създава своята елегия за апостола на свободата няколко години след неговата героична смърт — през 1875 г.[1] Предположението „декември 1875 г.“ произтича от непосредственото свързване на творбата със Стенния календар за 1876 г., издаден от Ботев с лика на Апостола и с публикация на стихотворението под него. „Историята на това стихотворение — пише Захари Стоянов — е следующата: в 1876 [1875] г., няколко месеца преди венчаването поета за войвода, неговото положение, и политическо и домашно, беше едно от най-разбитите и унилите . . . В тия минути . . . той пише стенен календар, който украсява с портрета на В. Левски, и праща брата си Стефана да го продава по Румъния и изкара някой гологан за дневна прехрана. За да не бъде обикновен и съвсем сух тоя календар, написва и туря под портрета поменатото стихотворение.“[2]

Възможно е сложните външни и вътрешни обстоятелства в живота на Ботев през 1875 г. да са намерили конкретен поетически отзвук в елегичната песен за Васил Левски. Но кога именно жизнените обстоятелства са дали тласък на поетическото вдъхновение на Ботев — в края на 1875 или по-рано,[3] е трудно да се установи и не е от решаващо значение за обясняването на творбата. Едно е несъмнено — и последната Ботева поетическа рожба е резултат на продължителен процес. Мисълта за трагичната и героична гибел на Апостола не е напускала поета дълго време. Раната не е зараствала, болката е била жива. Творбата е зреела, нужен ѝ е бил само един последен тласък. Неправдоподобно е да се свързва написването на стихотворението с издаването на календара.[4] Още по-погрешно е твърдението, че това Ботево стихотворение е плод на временно преходно състояние, че то „сведочи за необистрени чувства и принизено жизнено настроение“, че е „писано не по обичая на

---

[1] Зах. Стоянов очевидно случайно на няколко места погрешно отбелязва 1876 г. вместо 1875 (Съчинения на Христо Ботйов, 1888, стр. 4—5).

[2] Пак там.

[3] Ив. Хаджов твърди, че Ботев написва стихотворението си, преди да замине за Русия по работа на комитета, т. е. преди края на август 1875 г. („Из поетическата лаборатория на Ботева“, сп. Училищен преглед, год. XLII, кн. 1, 1943, стр. 45, 47).

[4] Хаджов пръв оспори това схващане на Зах. Стоянов („Из поетическата лаборатория на Ботева“, стр. 49).

автора — след дълго вътрешно зреене“[1]. Зах. Стоянов направи и следващата логическа стъпка: стихотворението е написано случайно, набързо и поради това то няма високи художествени достойнства. „Васил Левски, Дяконът, тоя свещен образ, тоя идеал за всичко, щото е честно и благородно, тоя мъченик на правото и на свободата — и подобно стихотворение, такива обикновени думи под бесилницата му, на паметта му!“ Зах. Стоянов също така пръв твърди, че Ботев не е бил доволен от стихотворението си и затова не го е включил в „Песни и стихотворения“[2]. „Ние сами не сме доволни от него.“ . . . „В него не е играла фантазия, огнено настроение и пр., но разбити идеали, мрачно бъдеще и жестоко отчаяние.“[3]

Според Иван Вазов в „Обесването на Васил Левски“ само последните „два куплета“ са „едничките добри“ . . . Но и в тях Вазов намира недостатъци. Стихът „вихрове гонят тръни в полето“ му изглежда „неправдоподобен“: „само лятос се случва изображаемото явление“[4].

Пенчо Славейков изразява дори съмнение дали „тая глупава песен е действително Ботйова“[5]. Подобни преценки години наред господствуваха в нашето литературознание.[6]

Великият поет не само дълго е носил в себе си образа на Левски и болката за неговата преждевременна смърт, но и упорито е работил над своята творба. Двете печатани редакции на стихотворението, както и запазените ръкописни варианти разкриват нагледно и убедително този процес на търсене, довел до ново голямо поетическо откритие.

Едната редакция, както вече посочихме, е публикувана в Календар за 1876 г., издаден от Ботев,[7] със заглавие „Обесвание на Васил Левски“, другата — „Дякон Васил Левски“ във в. „Нова България“. Ботев е редактирал само първия брой на „Нова България“. „Дякон Васил Левски“ излиза в бр. 22 от 12 август 1876 г. — два месеца след гибелта на поета. Не е известно откъде сътрудниците на „Нова България“ (Ст. Стамболов и Ив. Вазов) са взели текста на стихотворението. Може би са го препечатали от неизвестна нам негова публикация или са притежавали ръкопис на Ботев. Те или не са разполагали с Календара за 1876 г., или не са обърнали внимание на значителните различия между двата текста. На тази случайност дължим първата редакция на стихотворението, защото поместеният в „Нова България“ вариант бележи несъмнено пръв, по-нисш етап в сложния процес на раждането на творбата.[8]

---

[1] М. Арнаудов, Ботйов в поезията си, предговор към Христо Ботйов. Съчинения, под ред. на Ал. Бурмов, С., 1948, стр. 43.

[2] „Песни и стихотворения“ излизат през пролетта на 1875 г., а Ботев пише „Обесването на Васил Левски“ най-вероятно през лятото или през зимата на 1875 г. „Следователно, Ботйов не е могъл да го вмести в книжката си“ (Ал. Бурмов, Хр. Ботйов, Съчинения, 1948, стр. 667); също по този въпрос Ив. Хаджов, Зах. Стояновото издание на Ботевите стихотворения, Изкуство и критика, год. V, кн. 5—6, май—юни, 1942.

[3] Съчинения на Христо Ботйов под ред. на Зах. Стоянов, 1888, стр. 4—5.

[4] Ив. Вазов, Христо Ботев. Критическа студия, Денница, год. II, кн. 7—8, 1891, стр. 314—325.

[5] Пенчо Славейков, Жив е той, жив е . . ., Мисъл, год. XVI, кн. 5, 1906, стр. 295.

[6] Дори такъв добросъвестен ботевовед като Ив. Хаджов им се поддаде. През 1920 г. той твърди, че „Обесването на В. Левски“ е „неизносено напълно“ Ботево стихотворение, „явило се пред време, изнасилено от обстоятелствата . . .“ (Поетическата продуктивност на Ботев, Борба, год. II, кн. 17, 1920).

[7] Самият календар е изгубен .Познаваме тази редакция благодарение на изданието на Зах. Стоянов, който на времето е разполагал с Календара и е препечатал стихотворението от него (Христо Ботев, Съчинения, 1888, стр. 43).

[8] Мих. Димитров, Хр. Ботев. Съчиненията, т. III, 1940, стр. 550—552; също Ал. Бурмов, Христо Ботев, Стихотворения, 1948, стр. 135.

Различните редакции и варианти на последното Ботево стихотворение дават богат и много интересен материал за проникване в творческата лаборатория на поета. В тефтерчето на Ботев са нахвърляни варианти на отделни стихове от „Обесването на Васил Левски“ — това е единственият запазен ръкописен текст, макар и само на част от Ботева поетична творба. Ръкописните варианти са най-красноречиво опровержение на твърдението, че поетът е творил винаги леко, бързо, спонтанно.

На две страници от тефтерчето (девета и десета) поетът е работил само върху една строфа от стихотворението. Той пише, зачертава отделни думи или цели стихове, поставя в скоби, подчертава с една или две черти, надебелява отделни букви, накрая отново зачертава „на кръст“ всичко написано. Най-добрият вариант на тази строфа е отпечатан в „Нова България“ като заключителна шеста строфа на стихотворението (ръкописен текст на този най-добър вариант не е запазен). Интересно е, че в последната редакция на „Обесването на Васил Левски“ от Стенен календар за 1876 г. Ботев съвсем изхвърля шестата строфа; въпреки напрегнатите търсения и положения труд той се отказва от нея.

Ще разгледаме всички „разновидности“ на тази строфа не само защото единствено от нея имаме запазени ръкописни варианти, отразили сложните дирения на поета, но и защото те — различните варианти на строфата — дават представа за пътя, който поетът е извървял, докато стигне до голямото си поетическо откритие. Трудно е да се възстановят тези варианти поради гъстата плетеница от поправки и зачертавания. На стр. 9 от тефтерчето е нахвърлян първият незавършен вариант:

„Долу гяурът!“ крясна пашата
и бързо, бързо свалиха в гробът[1]
твоят син, майко
свалиха в гробът, скриха в земята.[2]

На следващата десета страничка поетът продължава да трупа сурови мисли и идеи. Основните образи, които се натрапват на неговото въображение, са съвсем конкретни: святото тяло на Апостола, гроб, турци, паша, разплакана майка . . .

Няма го вече!... Святото тяло
пашата кресна да хвърлят
турците бързо в гробът скриха в земята
и Масар паша, майко мила,
плачи за него, кълни съдбата!

Процесът на откъсване от непосредствените преживявания, които оковават въображението, на отдалечаване от делничното, земното и на откриване на по-големите поетически обобщения, е труден. След зачертаванията и добавките цитираният съвсем суров текст получава приблизително следния вид:

И млъкна вече!... И чудна (юнашка) сила
кресна да хвърлят в гробът
турците бързо скриха в земята

---

[1] „Свалиха в гробът“ е зачертано и заменено с „твоят син майко“.

[2] Според Ив. Хаджов този, макар и незавършен вариант на строфата е последен (Стихотворения на Ботева. Поправки и преработки, 1947, стр. 233). По-вероятно е според нас той да е един от първите.

о майко моя, родино мила,
проклета била над теб съдбата!

Поетът се издига до по-голямо поетическо обобщение — образът на майката се слива с образа на родината. Творческите му дирения го отвеждат към все по-големи обобщения, към изчистване на поетичната мисъл от образи с временно преходно значение. Последният вариант на този незавършен необработен ръкописен текст, както вече посочихме, е отпечатан в първата редакция на стихотворението (от в. „Нова България“):

Умря той вече, юнашка сила,
твойте тирани скриха в земята.
О, майко моя, родино мила!
Плачи за него, кълни съдбата!

„Пашата“, „турците“, „Масар паша“... Ботев заменя с „твойте тирани“. На мястото на съвсем буквалното „святото тяло да хвърлят в гробът“ идва „твоят син, майко, да хвърлят в гробът“, а още по-късно се появява поетичната метафора „юнашка сила твойте тирани скриха в земята“. В края на строфата Ботев „одухотворява“ родината-майка, приписва ѝ качества или по-точно действия на обикновена жена, обикновена майка: „плачи за него, кълни съдбата!“. Той предпочита този метафоричен образ, обобщен и същевременно конкретен пред фаталистичното:

О, майко моя, родино мила,
проклета била над теб съдбата!

С тази строфа стихотворението завършва — поетът вероятно е търсил някакъв обобщаващ финал на цялата творба. И съвсем справедливо е било неговото недоволство. Напрегнатата работа не е дала очаквания резултат. Стиховете, замислени като „финални“, докрай не му са се удали. Те несъмнено отстъпват на предишните по художествена сила и въздействие. Те повтарят вече казаното, при това на по-ниско художествено ниво. Въпреки усилията, които поетът е положил, образът „юнашка сила твойте тирани скриха в земята“ си остава несполучлив. Неоправдана е и появата на нов „персонаж“ — „твойте тирани“. Ботев е разбрал неуспеха си в тези стихове.

Недоволен от резултата на своите търсения, недоволен от цялата първа редакция на творбата си, той е продължил да работи над нея, докато неспокойният му творчески дух е постигнал малката елегия за апостола на свободата, поместена в Стенен календар за 1876 г. В тази най-съвършена редакция на „Обесването на Васил Левски“, както вече изтъкнахме, строфата, която разгледахме досега, е изхвърлена. Отказал се окончателно от нея, поетът разменя местата на предишните две строфи (четвърта и пета), за да остане последна тази, която действително се възприема като по-обобщаваща — „зимата пее своята зла песен...“

Последната Ботева творба, „символичното „прощаване“ на поета с поезията“ е действително „едно малко „чудо“ в неговото творческо развитие“[1].

„Обесването на Васил Левски“ е не само възхвала на делото и личността на апостола на свободата, но и своеобразен символ — Левски е символ на борбата за свобода. Стихотворението е не само трагичен вопъл — израз на всенародната скръб за Апостола, но и напрегната размисъл за съдбата на родината.

Последното Ботево стихотворение е последното и най-красноречиво опровержение на мнението, че след „Хаджи Димитър“ поетическото вдъхновение

[1] Св. Цонев, Христо Ботев. Поезия и правда, 1970, стр. 134.

на твореца пресеква, че той престава да пише, а малкото, което написва, има ниска художествена стойност.[1]

„Обесването на Васил Левски“ е последният голям връх в поетическия път на Ботев — дълбоко оригинална, самобитна творба със свое самостоятелно място в неговото богато поетическо наследство, последен израз на новаторския дух на големия творец.

Р. Якобсон е прав, предполагайки, че „именно новаторските търсения на Ботев, намерили своя върховен израз в последното му стихотворение, са били причина за съдържащите недоумение и даже неприязън оценки, които са му давани от съвременници, склонни към литературен консерватизъм“. „Тази последна творба на забележителния славянски поет — пише Якобсон — ни се струва негово върховно постижение.“ „В какъвто и план да изучаваме поетическата символика на Ботев — граматически, лексикален или фонологически, — навсякъде се открива, че естественото и характерно впечатление за простота и стихийност на емоционалността, което усетливият читател добива от Ботевите стихове, се постига с цената на сложно и изтънчено майсторство...“[2]

Как Ботев построява своята малка елегична песен? В какво се изразяват неговите новаторски дирения? Как постига това „сложно и изтънчено майсторство“?

Първата запазена песен, изпята от Ботев, бе неговата елегична изповед Майце си“. Последната му поетическа творба е също развълнувана лирична изповед, също елегия. Между написването на двете елегии са изтекли не повече от осем години.

Ти ли си, мале, тъй жално пела,
ти ли си сина три годин клела...

Този въпрос се изтръгва от гърдите на съвсем младия поет през 1867 г. Той търси опора в майчината обич, в майчината прегръдка. Само пред майката той може да изплаче дълбоката си болка.

През 1875 г. стихията на Ботевото чувство избликва в друг тревожен въпрос:

О, майко моя, родино мила,
защо тъй жално, тъй милно плачеш?

Образът на майката прераства в образа на родината. Любовта към майката се слива с любовта към родината. И майката, и родината са черни робини, гласът на майката и гласът на родината са „глас свещен“. Загиналият за свободата на народа Апостол е син на цялата родина, най-велик син на България.

Поетът започва своята последна елегия с два последователни, раздиращи въпроса:

О, майко моя, родино мила,
защо тъй жално, тъй милно плачеш?
Гарване, и ти, птицо проклета,
на чий гроб там тъй грозно грачеш?

Строфата се разполовява. Двете двустишия са съвсем близки по своя граматически строеж, с еднаква, остро изразена въпросителна интонация и същевременно много различни по емоционално-смисловата си насоченост и оцветеност.

---

[1] Вж. В. Миролюбов (д-р К. Кръстев), Художествените мотиви у Ботйова, Мисъл, кн. 1, 1910, стр. 1—21; също Мих. Димитров, Хр. Ботев, Идеи, личност, творчество, С., 1946, стр. 280—282, 285—286.

[2] Р. Якобсон, Структурата на последното Ботево стихотворение. Език и литература, год. XVI, кн. 2, 1961, стр. 3, 14.

Всяко двустишие започва с разгърнато обръщение и завършва с пряк въпрос: въпросително местоимение, второстепенни части на изречението (определения, обстоятелство за място) и накрая сказуемо, което е предикативно и изпълнява съществена ритмично-интонационна функция в стиха и в строфата. В първите два стиха в редакцията от „Нова България“ Ботев поставя други епитети:

О, майко моя, родино с в я т а,
защо тъй г о р к о, тъй с к р ъ б н о плачеш?

Защо поетът е предпочел „мила“, „жално“, „милно“ пред „свята“, „горко“, „скръбно“? Наистина епитетът „мил“, „мила“ е много обичан от него; във всичките му песни този епитет изразява силни, топли чувства на дълбока привързаност („мила майка“ или „майко мила“, „мило либе“ или „либе мило“, „мила сина“, „братя мили“, „отечество мило“, „мили другари“, „поглед мил“, „сърца мили“). С него поетът дарява най-скъпите си същества — майка, любима, другари, братя и... отечеството, родината. В него той влага особена ласка и обич. В „родино мила“ е подчертана искрената близост, вътрешната задушевна връзка. „Родино свята“, звучи по-тържествено, може би по-силно, но и по-хладно, оценъчно. Двата епитета от следващия стих „жално“ и „милно“ се свързват естествено с „родино мила“ (както и „горко“ и „скръбно“ с „родино свята“). „Жално“, „милно“ са навеяни от народната песен , съдържат същия, даже още по-силен оттенък на нежност и са особено близки на обикновения човек, на читателя от народа. Но тези „съображения“ не изчерпват вероятните мотиви за посочените изменения. Анализът на строфата в нейната цялост потвърждава тази мисъл. Изградени много чисто и хармонично, при пълно вътрешно равновесие и прецизна, повтаряща се на равни интервали мелодика, двете половини на строфата са споени по контраст — те представят неразкъсваемо единство и същевременно рязко се отблъскват: „О, майко моя, родино мила“ — „Гарване, и ти птицо проклета“; „Защо тъй жално, тъй милно плачеш“ — „На чий гроб там тъй грозно грачеш?“ Контрастни са образите, контрастни са и отделните им елементи: епитетите „мила“ и „проклета“; „жално“, „милно“ и „грозно“; сказуемите — „плачеш“ и „грачеш“. Семантичният контраст се подсилва от фоническата характеристика на думите. В първото двустишие се налага повторението на прилагателните с един корен — „мила“, „милно“. Алитерацията на сонорните съгласни — „м“ и „л“ и съчетанието „лн“ свързва още по-тясно определенията „мила“, „милно“, „жално“... Определенията „мила“ и „милно“ доминират и оцветяват цялото двустишие. То излъчва топлота, състрадание, разбиране, силна болка. Словата сякаш галят и плачат — *майко моя, родино мила... жално... милно плачеш...*

В следващото двустишие от ласката, нежността, съчувствието не остава и следа. От него блика ужас и трагизъм. Интонационно-мелодичната симетрия, синтактичният паралелизъм са пълни. Пълен е и смисловият и фонически контраст: милата майка родина и гарванът — символ на проклятие и смърт, жалният плач на майката и грозният грак на гарвана. „Във втората редакция — пише Якобсон —мотивът на граченето“ (...„звуковата тема на гарвана е изградена чрез повторно съчетаване на преградна задна езична съгласна, звучна или беззвучна, с плавна (р) и обикновено със самогласка „а“ или „о“...) „е ясно отделен от майчинския плач на родината, охарактеризиран чрез повторни носови съгласки и плавното „л“.“[1] Интересна е фоническата характеристика на второто двустишие. Звукописът тук несъмнено преминава в звукоподражание. Граченето на гарвана звучи силно, налага се. Първата и по-

[1] Р. Якобсон, Структурата на последното Ботево стихотворение, Език и литература, год. XVI, кн. 2. 1961, стр. 12.

следната дума, които затварят двустишието в единна цялост, са водещи: „гарване“, „грачеш“. Граматически и смислово те доминират в двустишието.[1] Първата дума („гарване“) дава тласък на звуковата оркестрация на двустишието, засилва въздействието на сказуемото („грачеш“ — „гар-“, „гра-“). Звуковата метафора тръгва от сказуемото „грачеш“ и обхваща фактически целия втори стих („гроб“, „грозно“, „грачеш“—„гро-“, гро-“, гра-“). Трите думи са тясно свързани помежду си. Те са основните части на стиха, те създават стиха. Алитерацията на първите съгласни звуци е пълна („гр-“). Артикулацията на тези звуци и тяхното акустично възприемане отвежда пряко към звукоподражанието. Звуковите повторения в стиха засягат първата сричка на думите — носител на тяхната семантична стойност. Въздействието на така оркестрирания стих се дължи на съчетанието между повтарящите се група съгласни и следващия гласен звук (гро+о/а). Това съчетание именно придава своеобразната акустична и предимно артикулационна окраска на стиха. Преминаването от повтарящия се звук „о“ към контрастния му (по учленяване) „а“ се изразява артикулационно като „мимическо движение“, като „звуков жест“[2].

Оркестрацията на двустишието увеличава преди всичко емоционалната изразителност на речта. Повечето от думите са свързани фонетично, без да има пряка семантична връзка между тях: гарване, проклета, гроб, грозно, грачеш — г*ар-*, *-ро-*, г*ро-*, г*ро-*, г*ра-*. И въпреки това те са тясно споени помежду си, „уподобяват се“ — в цялото двустишие, както вече изтъкнахме, звучи граченето на гарвана и този грак навява безнадеждност и самота.

Следващата строфа на елегията е отговор на първия въпрос, отправен към майката-родина:

Ох, зная, зная, ти плачеш, майко,[3]
за туй, че ти си черна робиня,
за туй, че твоят свещен глас, майко,
е глас без помощ, глас във пустиня.

Стиховете се изливат стремително, като вик от болка. И този вик е в обръщението „майко“, което се повтаря в края на първия и третия стих, в трикратното използуване на местоименна форма във второ лице — „т и плачеш...“, „... т и си черна робиня“, „... т в о я т свещен глас...“ Строфата започва с междуметие, съчетано с повтореното сказуемо — „ох, зная, зная...“ Повторенията усилват впечатлението за устремност: вторият и третият стих започват анафорично — „за туй, че ти...“, „за туй, че твоят...“ В последното двустишие трикратно „звучи“ съществителното „глас“ — „... твоят свещен глас... е глас... глас в пустиня“. Четиристишието е монолитно, изляно на един дъх, не се разполовява. Емоционалният порив, усещането за непресекващ, кънтящ вик се подчертава и от някои фонетични особености: в строфата преобладават ударени срички със звука „а“: знàя, знàя, плàчеш, мàйко, глàс, мàйко, глàс, глàс (осем срички с ударение върху звука „а“ срещу две на звука „у“, две — на „е“, две — на „о“ и три — на „и“). В първия стих ударението пада само върху срички, съдържащи звука „а“. Несъмнено и фонетично строфата е монолитна, силно „озвучена“, с ярка песенна окраска.

---

[1] Стихът „Н а д чий г р о б т а м тъй грозно грачеш“ става във втората редакция „Н а чий т а м г р о б . . .“

[2] По терминологията на Ю. Тинянов и Б. Эйхенбаум (вж. Ю. Т ы н я н о в, Проблема стихотворного языка, М., 1924; Б. Э й х е н б а у м, Мелодика русского лирического стиха, 1921, „Анна Ахматова (опыт анализа).“

[3] В първата редакция: „О, зная, зная . . .“

Родината оплаква робската участ на народа, неговата пасивност я изпълва с чувство на безнадеждност. Поетът намира ярък образ, за да изрази тази си мисъл: майката-родина е черна робиня, нейният свещен глас е глас в пустиня. Трагичните въпроси от първата строфа подсказват, че огромната скръб има и своя конкретна причина — „на чий гроб т а м...“ Отговорът-разяснение не закъснява; след едно повелително, ударно „Плачи!“ следва:

Т а м близо край град София
стърчи аз видях черно бесило,
и твой един син, Българио,[1]
виси на него със страшна сила.

„На чий гроб т а м...“ — „т а м близо край град София...“ Лиричният герой вижда този гроб там („аз видях черно бесило...“). Образът е съвсем конкретен, читателят вярва на лиричния герой и заедно с него вижда сянката на това единствено черно бесило. За втори път в стихотворението поетът използува прилагателното „черно“, на същото място (във втората половина на втория стих — строфа втора и трета) — „черна робиня“, „черно бесило“.

На мрачния фон — „черна робиня“, „глас без помощ, глас в пустиня“, „черно бесило“ — се откроява и контрастира последният стих на третата строфа: „виси на него със страшна сила“. Контрастът извира от смисъла на образите. Образът на обесения герой е странен, дори абсурден. Нима е възможно тялото да виси на бесилото „със страшна сила“? Този образ-символ внушава вътрешната мощ и непобедимост на загиналия. И смъртта не може да сломи величието на неговия дух, неотразимата сила на въздействието му. И след смъртта си той внушава страх и трепет у враговете. Той е един, единствен син на своята родина, на България. От този странен образ извира най-светла национална гордост. Той отвежда към други стихове на Ботев —

Тоз, който падне в бой за свобода,
той не умира... —

стихове за безсмъртието на героя. В него наред с трагичното страдание се налага и доминира вярата в бъдещето и революционният оптимизъм. Образът на загиналия герой, увиснал със страшна сила на черното бесило, излъчва горда мъжественост — равна на скръбта за него.

Сравнението между двете редакции показва, че поетът не е открил изведнъж този великолепен образ. В първата редакция двете строфи (трета и четвърта) са свързани с пренасяне (enjambement). Пунктуацията променя смисъла.

И твоят един син, Българио,
виси на него... Със страшна сила
зимата пее свойта зла песен...

Във втората редакция Ботев отнася поясненията „със страшна сила“ към образа на обесения герой и така намира „емоционалния център на стихотворението“, прави „истинско композиционно откритие“[2].

Образът на героя придава, внушава и на скръбта, и на природата своята „страшна сила“, своята мъжественост. „Основният образ на стихотворението — пише Р. Якобсон — е „черното бесило“. Средната (трета) строфа е „централна

---

[1] В първата редакция тези стихове са езиково по-сурови:
Плачи! Там близо д о град София
в и д я аз с т ъ р ч и черно бесило
и т в о я т един син . . .

[2] С в. Ц о н е в, Христо Ботев. Поезия и правда, 1970, стр. 144.

и по своята роля в композицията на стихотворението." Завършвайки интересните си наблюдения върху връзката между фонологичната характеристика на строфата и „смисъла и значителността на стиховете за богатира, извисяващ се над цялата поробена страна на софийското бесило", Р. Якобсон стига до дълбоко правдивия извод: „Разпределението на диференциалните признаци, характеризиращи фонемите и фонемосъчетанията в стиховете на Ботев, проявява в такава висока степен закономерна организираност, че мисълта за случайност е малко вероятна."[1]

Във втората редакция, както вече посочихме, местата на четвърта и пета строфа са разменени. Идеята за това разместване е дошла у твореца отделно от забележителното откритие на образа „твой един син... виси на него със страшна сила...", отделно и по-късно.[2] Поетът е разменил местата на тези строфи вероятно след като е решил да изхвърли последната строфа (строфа шеста от първата редакция).

Изобразителната мощ в края на елегията достига своя връх:

Гарванът грачи грозно, зловещо,
псета и вълци вият в полята,
старци се молят богу горещо,
жените плачат, пищят децата.[3]

Зимата пее свойта зла песен,
вихрове гонят тръни в полето,
и студ, и мраз, и плач без надежда[4]
навяват на теб скръб на сърцето.

Поетът се връща към познатия ни образ от началото на елегията, но вече в друг контекст, с друго настроение. Въпросът, който съдържаше неизвестност, е заменен със сгъстена констативна мисъл. Въпросът — „гарване... на чий гроб там тъй грозно грачеш?" — е получил своя отговор, истината е вече известна и безпощадна. „Гарванът грачи грозно, зловещо" — с връщането към познатия образ, с използуването на същите поетически средства поетът затваря един кръг. Същият подлог, същото сказуемо, същият епитет (гарван, грачи, грозно), същата или почти същата фоническа характеристика на стиха („гар-", „гра-", „гро-", „зло-"), но въпреки това „повторение" образът е нов, изпълнен с нова сила на въздействие. Причината е в новия синтактически строй на стиха и съответно в новото му интонационно-мелодично звучене, в своеобразната ритмика, която отделя всяка дума и ѝ придава особен акцент и не на последно място — в свързаността на този образ с образите от цялата строфа, която е монолитна художествена единица. Към

---

[1] Р. Якобсон, Структурата на последното Ботезо стихотворение, Език и литература, год. XVI, кн. 2, 1961, стр. 13, 14.

[2] Ив. Хаджов, струва ни се, погрешно търси обратна зависимост: „разместването на четвърта и пета строфа, пише той, е правило невъзможен прехода от трета строфа към новата явила се строфа . . ." (Стихотворения на Ботева. Поправки и преработки, т. I, 1947, стр. 240—241).

[3] От тази строфа е запазен ръкопис — на стр. 9 от тефтерчето на Ботев. Както в ръкописа, така и в текста от първата редакция във втория стих има едно лексикално различие: „Псета и вълци вият в м ъ г л а т а". В случая поетът вероятно е предпочел, вместо да внася нов елемент в природната картина, да повтори и подчертае ужаса на тази единствена зима в живота на един народ, когато „в п о л я т а" вият „псета и вълци" и „вихрове гонят тръни в п о л е т о".

В „Нова България" стихът „старци се м о л я т б о г у горещо" е предаден „старци се б о г у м о л я т . . ." Не е изключено да имаме в случая печатна грешка.

[4] Този стих в първата редакция гласи:

И студ, и мраз — п л а ч б е з н а д е ж д е н . . .

граченето на гарвана и воя на псетата и вълците — ярки символи на нещастие и смърт, се прибавя плач на жени, писък на деца, молитви на старци...

Образите завладяват със своята простота и лаконизъм, чувството е сгъстено до предел. Само в няколко строфи от цялата Ботева поезия думата придобива такава изключителна роля в стиха. Синтактичната организация на всеки стих е точна, графично отчетлива, с класически чисти линии. Синтактичната структура почти неотменно следва схемата — подлог, сказуемо, определение — пояснение или допълнение. Върху подлога, който е винаги съществително име, пада силен интонационен удар: гарванът, псета и вълци, старци, жените, зимата, вихрове и студ, и мраз, и плач... Следващият акцент, не по-малко силен и значим, пада върху второто поред слово — сказуемото: грачи, вият, молят, плачат, пищят и т. н. Второстепенните части на изречението, които затварят всеки стих и завършват всеки образ, като го правят по-богат и по-точен, и по-нюансиран, също са отделени в интонационно-ритмичната схема със свои заключителни акценти.

В зимната картина на скръб и безнадеждност оркестрацията на стиха придобива особено значение. Звуковата метафора в първия стих на предпоследната строфа, макар и съвсем близка до метафората в края на първата строфа, се възприема по-остро, по-внушително, защото стихът е по-синтетичен, липсват кратки съединителни или пояснителни думи. Звуковата метафора тук обхваща целия стих, всяка дума от стиха. Първите две думи — подлогът и сказуемото — имат водещо значение — граченето на гарвана звучи във всяка дума от стиха, в целия стих. Характерни за строфата са дифтонгите съгласни: рв, гр, зн, зл, шт, лц, пс, ст, рц, пл... Зимната картина (в по-голямата си част) се възприема повече слухово, отколкото зрително. Почти всички сказуеми будят определени звукови представи: грачи, вият, плачат, пищят, пее...

Последната строфа започва с обикнато Ботево звуково повторение: „зимата *пее* свойта зла *пе*сен". („Хаджи Димитър" — „и *пе*вци *пе*сни за него *пе*ят", „Балканът *пее* хайдушка *пе*сен"). Стихът е широко обобщение — зимната песен, която го изпълва, „се лее" във всички последни стихове на елегията. Тя „се чува", когато самотните вихри „гонят тръни в полето", „звучи" и в студа, и в мраза, и в плача...

Фоническата, лексикална, синтактична и семантична характеристика на думата в безсмъртната Ботева елегия ѝ отрежда особено място. Думата става „един метричен атом" — Гарванът //грачи//грозно//зловещо//... „Този е най-сложният и най-могъщият ритъм — пише Ат. Далчев, — който нашата поезия познава. И най-националният. Подобно нещо може да се посочи само в народната песен. Никъде на друго място у нас не е постигната такава сила и дълбочина. Стиховете звучат като страшна надгробна песен над вселената. Студените „вихрове" сякаш веят през процепа на цезурите и ни смразяват кръвта. Всяка дума — отделена, подчертана — добива някакво съдбовно значение и остава запечатана в паметта ни навеки."[1]

Във всяка строфа на елегията за апостола на свободата има плач (защото... тъй милно п л а ч е ш, ти п л а ч е ш, майко... п л а ч и! ... жените п л а ч а т,... и п л а ч без надежда...), и скръб, и мрачни черни краски (ч е р н а робиня, ч е р н о бесило), и символи на смърт и проклятие (гарване... птицо проклета, глас без помощ, глас в пустиня...). Но тези символи не внушават безсилие и смирение. За апостола на свободата скърби целият народ. Поетът и народът мислят за съдбата на своята родина.

---

[1] А т. Д а л ч е в, Христо Ботев и народната песен, Българска мисъл, год. V, кн. 2, февр. 1930, стр. 132—134.

МИНАЛО И НАСТОЯЩЕ НА УНГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Петер Юхас (Будапеща)

Най-добрите умове на унгарския народ от десетилетия вече виждат мястото на унгарците в общността на източноевропейските народи. Ласло Немет дава израз на това схващане, което преди изказа и Ади и до което стига още Кошут след кървавия разгром на революцията от 1848 г.: че унгарците са източноевропейски народ и бедите им са, общо взето, еднакви с бедите на останалите източноевропейски народи. „Живеем си така едни до други, без да знаем нищо едни за други — пише Ласло Немет в една от статиите на книгата си „Свидетел". — Вече е време да опознаем нашите „млечни братя", с които заедно сучем от посталата гръд на една обща съдба."

И все пак, додето общият исторически и социален поврат не събуди у нашите народи взаимния интерес към духовните ни ценности, у нас се показваше относително твърде малка заинтересованост към литературата и изкуството на „млечните ни братя". Но с толкова повече всепоглъщащо внимание сме следили онова, което става в литературата на големите нации, развиващи се при по-благоприятни исторически и социални условия, та вече почти бяхме почнали да забравяме, че и един малък народ може да създаде нещо голямо, от световно значение. Това поведение беше донякъде разбираемо и естествено. Нашите писатели и читатели с основание са отправяли поглед към Шекспир, Данте, Гьоте, Толстой и други такива титани на духа. И унгарската, и българската литература еднакво биха пострадали, ако не бяха черпили в колкото може по-голяма мяра от техните произведения с общовалидна стойност. Но същевременно е нанесло ущърб и онова, че често сме подминавали равнодушно литературата на народи с родствена историческа съдба, с които в много отношения имаме общи допирни точки. Защото развитието на литературата и на обществения живот се подпомага не само от тия литератури, които са ни изпреварили с една или две художествени епохи, но и от ония литератури, заедно с които сме изправени пред разрешаването на сходни художествени задачи.

Впоследствие, разбира се, много неща се промениха. И днес е поета правилната насока. Общоприето е схващането, че превеждането и популяризирането на литературните произведения не е само литературно дело, а нещо много повече от това. Та нали необходимото условие за взаимното разбиране е взаимното опознаване. И освен литературата едва ли има друга област от човешкото творчество, в която един народ да дава по-правдива картина за себе си пред друг народ.

И ако действително народите разговарят един с друг посредством литературите си, за изминалите двайсет и пет години нашият народ има̀ по-голяма възможност за това, отколкото за предходните столетия, взети заедно. Но дали той е можал да разкаже най-важното за своята съдба, за основните въ-

проси на своето съществуване и дали точно така го е разказал и дали чрзе произведения, на които заслужава да се обърне внимание или пък чрез такива, на които е просто невъзможно да не се обърне внимание? Безспорно, изля-зоха немалък брой значителни произведения, но като имаме пред вид, че водещият жанр в нашата литература — поезията — почти изцяло отсъствува измежду преведените произведения и че още не са стигнали до българския читател не само най-големите ни съвременни поети, между които Дюла Ийеш, Шандор Вьореш, Ференц Юхас и Ласло Над, но непознати за него си остават и нашият най-голям поет от настоящето столетие — Ади, а също така и кла-сиците от миналия век, тогава на горните въпроси би трябвало да отговорим с „не". Та нали българският читател засега не познава дори от антология Балаши, Чоконаи, Вьорьошмарти, Кьолчеи, Аран, Бабич, Коотолани и съвременните ни поети. А как стои въпросът с прозата? Дори да игнорираме факта, че най-значителните произведения от съвременната унгарска литера-тура, като например „Недовършеното изречение" на Тибор Дери и „Погнуса" на Ласло Немет, още чакат своя преводач, и надзърнем само какво от достойн-ствата на големите ни разказвачи Йокаи, Миксат и Мориц е преминало в пре-водите им, то и тогава истината е доста печална! — може би само увлекател-ното фабулиране, голямата им повествователна сръчност. Сръчността, но не и геният им, обстоятелство, което би могло да ги направи популярни автори на романи, но не дава ясна представа за поетическия им талант.

Така че не е ли изопачена представата за унгарската литература, така както се е оформила тя в българското литературно обществено съзнание въз основа на по-лесно преводимите произведения? Това изопачаване, от друга страна, изглежда неизбежно, ако вземем под внимание, че тъкмо най-голе-мите творци често са и най-трудно преводимите. Защото колкото по-значимо е едно произведение, толкова по-национален е неговият език, толкова по-идио-матичен. Но от техния превод (от адекватния им превод!) все пак не би тряб-вало да се отказваме, защото пък в повечето случаи лесно преводимите произ-ведения не притежават истинска литературно-художествена ценност. А и съвкупността от такива произведения би могла да даде фалшива представа за стойностите в една национална литература.

При такова изместване на ценностите може ли изобщо да се определи за българския читател кое е новото в днешната унгарска литература? Та нали засега читателят не само че не е запознат с унгарската литература от близ-кото минало, но едва ли има и някаква определена представа за това, какви стихове са писани в Унгария през времето от 1190 г. (годината на познатото ни най-ранно поетическо произведение, писано на унгарски) — до 1971 г.? Без тия познания обаче е трудно да се разграничи новото, защото всяка лите-ратура винаги носи в себе си цялата своя история. Защото всеки писател и всеки поет, независимо от желанието им, имат за съавтори всички свои пред-ходници, които са оставили на тоя език неумиращи произведения. В най-добрите творби на Дюла Ийеш прозвучават интонациите на Вьорьошмарти. Езиковата гениалност на Ференц Юхас възсъздава наново и наново и най-забравените стилни и езикови фигури в унгарската поезия. И едва ли има наш поет, поне в едно от стихотворенията на когото да не е скрита като невидим изходен пункт по някоя метафора на Атила Йожеф. За да се разбере защо и днес нашите поети се ориентират по Атила Йожеф, както примитивните народи се ориентират за съдбата си по звездите, трябва да хвърлим поне един бегъл поглед върху историята на унгарската псезия

Подобно на българската и унгарската литература навлиза със закъсне-ние в не един от важните и модерни периоди на европейската литература, но

навлизането ѝ в тия периоди става и при други условия, поради което в тях се влага своеобразно, ново съдържание.

През средата на XIX в. унгарската поезия, както и българската, приема за изходна позиция народната песен и върху нейна основа създава своята национална поезия. През XX в. и унгарската поезия прави усилия да постигне един нов синтез — синтез между социалистическа идейност, модерни поетически средства и национална поетическа традиция. И успява да го постигне. Това трескаво напрежение в нашата поезия, което е стимулирано от стремежа да се достигне Европа, върви донякъде успоредно с търсенията на Яворов, Смирненски и Гео Милев, а после до известна степен се отдалечава от главната линия в развитието на българската поезия. То по-тясно се сплита с един друг, много актуален стремеж. Изкуството на нашето време черпи жизнени сокове от древните източници. В своето развитие то се стреми да абсорбира всичко, което му е чуждо и екзотично — от африканската пластика до американския джаз. Унгарското изкуство стига до тия древни източници по един естествен начин — просто прониква в пластовете под себе си. Това двупосочно вътрешно движение в произведенията на Бела Барток и Атила Йожеф — откриването на потъналата в забрава унгарска мелодика, ритмика и символика и свързването ѝ с най-напредничавите европейски художествени и обществени насоки — ражда онова, което е най-специфичното в унгарското изкуство.

Колкото и парадоксално да звучи, но за опознаването на специфично националните черти на съвременната ни литература не биха спомогнали толкова преведените унгарски творби, колкото опознаването на националната и източноевропейска специфика на българската литература. Защото едва ли има две други страни, където от столетия литературата да е била изправена пред едни и същи задачи, какъвто е случаят с България и нашата страна. И в двете литератури историята отрежда най-великите творби на пламенното сърце и разума да се появят в поезията. Страстното чувство и острият поглед се сливат в стиховете и от столетие на столетие на стиховете се пада ролята да изразят историческата истина, валидна за цялата епоха. Нашите поети се нагърбиха сами и с такива задачи, за разрешаването на които в други страни са работили и дейците на науката, изкуствата и политиката. Нашите поети трябваше да поемат и грижите на обществото, защото народът ни дълго време имаше само своя страна, но не и своя държава и той не можеше да изрази активно истинските си проблеми. Австрийският гнет, който тегнеше над унгарския народ, и политическият терор на унгарските господствуващи класи в продължение на столетия прави също толкова невъзможно откритото слово, легалното заемане на прогресивна позиция, както това е в България по време на петстотингодишното турско иго. Но дори и след отърсването от чуждото потисничество чак до края на Втората световна война нито в унгарската, нито в българската история не се създава за по-продължителен период такава ситуация, че революционните сили свободно и при легални политически условия, при непосредствената и открита подкрепа на масите да могат да провъзгласят и да осъществят идеите си. Преди всичко това е причината, че поезията на Петьофи и Ботев, на Ади и Яворов, на Атила Йожеф и Смирненски изиграва такава огромна роля в историята на революционното движение. Затова и прогресивната мисъл трябваше да се оттегли в литературата. Ако нещо не можеше да бъде казано при наличните форми на политическия живот в литературата и на първо място в поезията, то можеше да бъде изразено чрез алюзия, символ или алегория, а дори в редки случаи да бъде и направо казано. Защото това, което политиката не може да изрази, или дори още не може да разбере и да възприеме, навсякъде то остава да лежи на

литературата. И там, където по такъв начин нараства кръгът от задачи пред поезията, а националните и социалните нужди ѝ възлагат прекомерно обществена функция, функция, която в страни, развиващи се при по-благоприятни обстоятелства, се поема и от политиката, философията и социологията, където най-добрите представители на поезията са и вестители, апостоли на социалния прогрес, там (в тия страни) извънредно нараства значението на поета и поезията.

И само чрез тая обществена функция, възложена на поетите, е обяснимо и това, че — за разлика от западните страни — нито в Унгария, нито в България не може да бъде истински поет онзи, който не е и истински човек, който не казва истината в поезията си, който няма поетическата доблест да отстоява онова, което казва. Според мнозина истината не е естетическа категория, защото смятат, че ролята на истината започва с нейното изричане, а в същност да се каже истината не е кой знае какво — всеки би могъл да го направи, стига да я знае; обаче да се изрази истината е трудна художествена задача. Истината на поета се извайва вътре в законите на прозодията, понякога една алитерация или рима я прави по-убедителна. Така че истината е извънредно важна естетическа категория. В Източна Европа от столетия насам добър поет може да бъде само онзи, който съумява добре да изрази истината, да формулира истината за цяла една епоха. У нас векове наред само поети са съумявали да направят това. Затова и в Унгария, както впрочем и в България, за дълъг период поезията е господствуващ жанр. Както в България Ботев, Яворов, Смирненски, Вапцаров, Фурнаджиев, Багряна, Далчев, така и у нас Чоконаи, Вьорьошмарти, Петьофи, Аран, Ади, Атила Йожеф и Дюла Ийеш са поети, които независимо дали са признати в чужбина влизат в световната литература. Те не творят същото и по същия начин, както големите западноевропейски поети, но в своята област не изостават от тях.

Може би нищо не показва така рязко, че унгарската и българската литература се отклоняват в развоя си от пътя в развитието на западноевропейските литератури, колкото фактът, че те се разгръщат по съвършено различна програма. Западната поезия още преди революциите от 1848 г. се насочва все повече към проблемите на индивида, додето в Унгария (както в България) поетите творяха, творят и днес под знака на социалната борба, на националните и обществените интереси. Защото вековното наследство не може така лесно да се отхвърли за един ден, то е станало плът от плътта и кръв от кръвта на нашите поети. В нашите страни, където творчеството на най-големите поети не е така затворено, херметично и откъснато от широките маси, както е например поетическата школа на Унгарети, Елиът, Сен-Джон Перс, Френо, Кьоно и Гийевик, много по-голяма е национално-възпитателната, дори национално-формиращата сила на литературата, отколкото това може да се струва на някои. И днес е валидно изказването на Кошут, че призованието на политика е да отговори на тия изисквания, които му предявят историята или интересите на народа. Но съзнанието на самата нация, тази зснова, върху която политикът може трайно да гради, проникновено се формира и се поддържа от литературата.

И днес приемането на роля в класовата борба издига като основен закон в поетиката на нашите две литератури да се следват повелите на времето и да се служи на нацията и народа. Додето на Запад характерният тип на поета е или „придворен поет“, лауреатът, или отвърналият се еднакво и от официалните власти, и от народа „прокълнат поет“, в Унгария и България поетът винаги и безусловно се е възправял срещу властта на външни и вътрешни угнетители и е приемал мисията на народен трибун. Ботев например не се побоя да използува откровено поезията си като средство за политическа про-

паганда. Той мотивираше поезията си по следния начин: „За да си отърси българският народ яката от робство — пише той, — то и науката, и литературата, и поезията, и журналистиката, с една дума всичката духовна деятелност на неговите водители, би трябвало да вземат характер на политическа пропаганда, т. е. да се съобразят с живота, със стремленията и потребностите на народа...“ „Ars poetica“-та на всички значителни унгарски поети съвпада с това Ботево политическо верую, почти никой от тях не е написал една традиционна „ars poetica“. Макар и няколко стихотворения да носят на челото си това гордо заглавие, те са в същност много повече от това, че те са по-скоро „ars politica“, едно човешко признание, много по-всеобхватно от професионалната изповед. Почти всички гледат на поезията като на човешка борба, виждат в нея средство за национален и обществен напредък. „Аз съм поет — и какво може да ме интересува самата поезия“ — пита дръзко Атила Йожеф. А Ади заявява: „Аз бях Господарят, а Стихът само нагизден слуга.“ Те и двамата следват завета на Петьофи, за когото можем да кажем без преувеличение, че от всички той формулира с най-общовалидна стойност поетическото верую на революционната демокрация в стихотворението си „Поетите на XIX век“, като набелязва определено целите на плебейската поезия: както „какво“ и „как“, така и „кому“.

Още от времето на Петьофи за поезията, която се съобразява със стремежите и нуждите на народа, главна тема и едновременно избрана, желана възприемаща среда става народът. Това е логическо следствие от постановката на целите. Ако поетът действително иска да бъде водач на своя народ, той трябва да говори на разбираем за него език. Т. е. езиковият, естетическият демократизъм е неделим от идейния демократизъм на поета. С това още повече се задълбочава разликата между западната и източната поезия. От Виена на Запад, особено след 1848 г., общодостъпността все повече изглежда в очите на затворилите се в себе си поети като доказателство за художествено безсилие. Символът на истинския поет не е факлоносецът, който предвожда своя народ, както е в Унгария и в България, а Бодлеровият албатрос, неразбиран и дори осмян от тълпата.

И така, додето на Запад възкръсва Хорациевото „odi profanum vulgus“, в унгарската и българската поезия мерило става народният вкус, образец става народната песен, а народните интереси и народната правда стават главното съдържание не само на поезията, но и на цялата литература. Тази противоположност е триумф от световно значение за унгарската и българската литература.

В нашата литература покрай тази главна, традиционна насока, чиито представители винаги са се стремили да съгласуват социалната революция с художествената и духовната революция, съществува и едно друго направление, според което литературата трябва да служи на самоизграждането на творческата личност и трябва да обслужва обществените интереси само чрез нравственото излъчване от обогатяването на личното „аз“, от възвисяването на индивида. Ако обаче търсим разграничителната линия между тях не в това, дали произведението е с политическо или с морално съдържание, а дали то е ангажирано или самоцелно, ще видим, че тия две схващания за ролята на литературата не се противопоставят така категорично едно срещу друго. Нещо повече, в процес на формиране е благотворното сливане в единство на обществената активност и на нравственото самоизграждане.

ИСТОРИЧЕСКИ КОНТАКТИ И ТИПОЛОГИЧЕСКИ ПАРАЛЕЛИ МЕЖДУ БЪЛГАРСКИЯ И ГРЪЦКИЯ РОМАНТИЗЪМ

Кръстьо Генов

1

Сравнителните литературни проучвания позволяват, от една страна, да се разкрият по-пълно и по-точно общите закономерности на литературния процес, а, от друга — да се установят с по-голяма определеност и обективност национално-специфичните черти на съпоставяните литератури.

Твърде интересен и полезен материал в тази насока (макар и почти неизползуван досега) предлага сравнителното проучване на българския и гръцкия романтизъм, изиграл толкова важна роля в историческото и литературното развитие на двата съседни народа. Преди всичко през периода, когато у тях се развива романтичното направление (през XVIII—XIX в.), българският и гръцкият народ се намират при много родствени обществено-исторически условия и задачи. И у двата народа това направление никне и разцъфтява по силата на едни и същи и еднакво жизнени повели на историята, а именно — в органическа връзка с процеса на формирането на гръцката и българската нация и в зависимост от съпровождащата този процес растяща с времето борба за национално освобождение (при това от един и същ иноземен поробител).[1] Тази борба стои като исторически съдбоносна задача пред всички народни слоеве (с изключение на остатъците от феодално-аристократическата класа на някогашна Византия, т. нар. фанариоти, които чрез своята „мегали идея" преследват тясно егоистични класови цели, и на българските чорбаджии, които в голямото си мнозинство поддържат съглашателска политика спрямо завоевателите). По начало и по основа тя има общонароден, националноосвободителен характер. Оттук произтичат и редицата общи типологически компоненти в идейно-тематичния облик на романтизма в литературата на двата народа.

Изхождайки от реалните исторически факти, по-конкретно тук може да се направи такова общо разграничение между социалната структура на гръцкия и българския народ към края на XVIII и през първата половина на XIX в. Поради „привилегированото" си положение в Османската империя гръцката буржоазия и особено най-заможната нейна прослойка (включително

---

[1] Напълно основателно съвременни гръцки литературни историци търсят изворите на романтизма у поети като Андреас Калвос преди всичко в патоса на националноосвободителните борби на гръцкия народ през XVIII—XIX в. — Вж. *Κ. Θ. Δημαράς, Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας, Ἀθῆναι*, 1956, стр. 221.

спадащата към нея интелигенция) се налага като хегемон в националноосвободителното движение на своя народ. Облагоприятствувана от това си положение, отначало гръцката буржоазия играе дори известна обединяваща и стимулираща роля в националноосвободителните движения на целия Балкански полуостров. Много показателен е фактът например, че в основаната през 1814 г. в Одеса революционна гръцка организация „Филики етерия“ участвуват и мнозина видни български патриоти, че „българите съставлявали основният контингент на войските на етеристите във Влашко и Молдавия“ под командуването на Александър Ипсиланти;[1] че гръцки и български патриоти се сражават рамо до рамо в сръбската националноосвободителна революция, както след това голям брой героични синове на сръбския и българския народ вземат участие с оръжие в ръка за освобождението на гръцкия народ от османско робство. Най-сетне не без примера на „Филики етерия“ в началото на 40-те години на миналия век патриархът на революционното националноосвободително движение в България Георги Раковски предприема първия си конкретен опит за освобождение на поробената си родина.[2]

По-друго е социалното съотношение в националноосвободителната борба на българския народ. В нея едрата буржоазия не успява да се наложи като хегемон; ето защо и националноосвободителното движение в България придобива предимно селски характер при широкото участие на дребните търговци и занаятчии. Оттук и исторически закономерното потясно свързване на националните със социалните лозунги в политическата програма, както и сравнително по-силно застъпената в българския романтизъм социална тематика и проблематика. Нещо повече. Главно социалният мотив се явява решаващ при активното включване в националноосвободителната борба.

Не само това. Ако в условията на освободена Гърция (при монархо-абсолютичния режим на Отон I) се развива и определено консервативно романтично течение — т. нар. „атинска школа“, някои от представителите на която издигат като знаме дори фанариотската „мегали идея“, то в България (която остава под османско иго пет десетилетия подир освобождението на Гърция) чрез поезията на Христо Ботев романтизмът прераства от идеологията на революционния демократизъм към идеите на утопическия социализъм.

Що се отнася до историческите рамки на романтизма в двете съседни литератури, най-общо взето, може да се очертаят така. Гръцкият романтизъм, започнал през последното десетилетие на XVIII в. с „Боен марш“ на Ригас, разцъфтява през периода между 20-те и 60-те години на XIX в., след което постепенно замира. Българският романтизъм, изявил първите си жизнени кълнове в Паисиевата „История славеноболгарская“ (1762), се развива възходящо през 40—70-те години на XIX в. и завършва като направление едно десетилетие по-късно, след освобождението на България от османско иго. При това докато огнището на романтизма в българската литература лежи в периода преди освобождението от османско иго, в гръцката литература това огнище се разгаря сравнително по-силно през първите три десетилетия след освобождението на Гърция.

---

[1] Вж. Ник. Тодоров, Филики етерия и българите, С., 1965, стр. 149, 99; Г. Л. Арш, Тайное общество „Филики етерия“, М., 1965, стр. 8—9, 85; О. Шапиро, Роль России в борьбе Греции за независимость, сп. Вопросы истории (Москва), кн. 8 от 1949 г., стр. 58—60; Ив. Панайотов, Гърци и българи през вековете, С., 1947, стр. 12—13.

[2] М. Арнаудов, Творци на българското възраждане. Поети и герои, т. 2, С., 1969, стр. 131—134.

Особена родствена черта в типологическия облик на българския и гръцкия романтизъм е тяхното подчертано „субективно"-заинтересовано отношение към историческото минало и преди всичко към неговите „славни" страници. Впрочем тъкмо историзмът, свързан с националния патриотизъм, е едно от епохалните завоевания на романтизма не само в литературата и изкуствата, но и изобщо в живота на народите през XVIII—XIX в. В процеса на своето узряване и утвърждаване като нации, процес, съпроводен с огромните трудности на една будителска и въоръжена борба срещу силен и варварски жесток завоевател, двата народа търсят крепка „законна" опора на надеждите си за по-щастливо бъдеще главно в идеализираната картина на някогашния свободен народен живот, в светлите и славни подвизи на миналото. Оживеният и силно разхубавен спомен за народната героика и свободна, независима държава предизвиква истински протест срещу робското настояще, става окрилящ стимул за беззаветна борба с цел да бъде „възкресено" това минало, да се превърне в живо настояще и бъдеще. Според светоотношението на революционните романтици-патриоти „славното" народно минало дава върховно историческо право на поробените народи да се борят с всички сили и средства — представя се като неотменим свещен дълг за възобновяване на това минало. Ако патриотизмът, както го характеризира Ленин, е „едно от най-дълбоките чувства" у човека и народите, то революционният романтизъм (какъвто е в основните си насоки романтизмът на национално потиснатите народи) многократно умножава неговата борческа и себежертвена мощ, придава възвишен смисъл и очарование на лозунга „Свобода или смърт юнашка".

Ето защо напълно закономерно гръцките и българските романтици се стремят не толкова да „изобразят" историческото минало, колкото именно да го „възкресят" в ярко идеализирани, най-привлекателни и вдъхновяващи краски, да го възвеличат като образец чрез също така идеализираните черти на народния бит и добродетели, а най-вече чрез изключителните дела и подвизи на патриотизма, свободолюбието, чрез беззаветния героизъм в отстояването на народната свобода и чест. Техен основен идейно-естетически принцип е — по такъв начин да се „пресъздаде" историческото минало, щото по силата на изпъкващия рязък контраст с грозното настояще поробените народни маси да мобилизират до краен предел духовните си и физически енергии, та не само да закопнеят по също такова бъдеще, но и със същия героизъм („на дедите") да се устремят във въоръжената борба за неговото извоюване.

Тук доминантен жизнен проблем е отношението между л и ч н о с т и н а р о д, между л и ч н о и н а р о д н о б и т и е. Повече или по-малко различен характер има историческата романтика у свободните през този период народи. По правило в тяхната романтична литература връхно място заемат проблемите от социално-етично естество — за „настъпилата" дисхармония между личност и общество, за „неотменимо" право на индивидуална свобода, за „независимо" от обществените условия и „предразсъдъци" собствено битие на личността и пр.

Този окрилящ народния дух и физическа енергия национален историзъм преминава като ярка и дълбоко теглена бразда в целия исторически ход на българския и гръцкия романтизъм. Все пак поради по-дългата и богата история на Елада гръцкият романтизъм разгръща в сравнително по-широки мащаби патоса на националния историзъм. Изобщо, както не без сериозни основания твърди изследвачът на новата гръцка литература Д. Хеселинг, „la force de la tradition est beaucoup plus grande en Grèce que dans l'Europe occidentale et le présent y reste plus étroitement uni au lointin passé"[1].

[1] D. C. H e s s e l i n g, Histoire de la littérature grecque moderne, Paris, 1924, p. VII.

Гръцкият и българският романтизъм се родеят и поради обстоятелството, че своя революционен национално-патриотичен патос те нашироко черпят и от героиката на хайдушкото движение, от художествените образци на народния хайдушки епос. Изводът, до който достига А.-Р. Рангавис относно литературните корени на гръцкия романтизъм, че новата гръцка поезия започва да „диша" едва чрез „острите ветрове на планините", т. е. благодарение на патоса, откърмен от „клефтските" песни,[1] се отнася в сравнително по-голяма степен за новата българска литература през епохата на Възраждането. И това е лесно обяснимо. Докато гръцкият романтизъм наследява като благодатна почва една много по-богата и по-дълбоко родствена нему литература от древността, българският романтизъм е свързан преди всичко с фолклорното наследство поради предимно „селския" характер на националноосвободителната революция в България. Сравнително взето, по-малко и не така жизнено стимулиращи са идейно-естетическите традиции, които идват от произведенията на старата българска литература. Така щото в това отношение българският романтизъм никне и се развива в по-голяма зависимост от народното поетично творчество. Или, казано още по-определено, по същество той възприема, доразвива и новаторски обогатява преди всичко идещите от фолклора прогресивни тенденции, възмогва се до национална самобитност и мощно обществено въздействие в патриотично-революционен дух главно чрез все по-дълбокото си сродяване с неговите социални и борческо-патриотични традиции, най-пълно изявени в романтичната героика на хайдушкия епос.[2] Затова гръцките романтици имат за пример и вдъхновение преди всичко творци като Омир, Пиндар и др. Ако такъв, високо талантлив поет като Соломос възкликва в своя знаменит „Химн на свободата":

... чашата си вдигам аз,
химните на свободата
като Пиндар лея с глас...[3] —

то съвсем друг е вдъхновителният творчески пример за българските романтици: това е народният поетически гений, олицетворен като Г у с л а н или с т а р к а в а л д ж и я на старинни юнашки и хайдушки песни. Като н а р о д н и певци, със силата и очарованието на т я х н а т а поезия се стремят те да създават мощни духовни оръжия в борбата за народно освобождение.

Има нещо крайно показателно във факта, че още в началото на (може би) първата си поетична творба „Хайдути" Ботев се обръща алегорично към народния певец на героични песни като негов духовен потомък и последовател в поетичното изкуство. Щом революционната емиграция, както изтъква той, е „пръв и законен наследник на класическия ни хайдутин", то нейният поет също трябва да бъде „пръв и законен наследник" на народния творец и певец на епически песни:

Я надуй, д я д о, кавала,
с л е д т е б да викна, запея
п е с н и ю н а ш к и, хайдушки...

И действително цялата поезия на Христо Ботев ни убеждава, че той твори със съзнанието на истински народен певец и с дарбата същевременно на гениален поет-художник.[4]

---

[1] A. R. R a n g a b é, Histoire littéraire de la Grece moderne, t. 2, Paris, 1877, p. 2.
[2] К р. Г е н о в, Романтизмът в българската литература, С., 1968, стр. 86.
[3] Антология на новата гръцка поезия, т. I, С., 1950, стр. 75. В оригинала последните два стиха гласят: „свободолюбиви песни//възгласям като Пиндар"/„*φιλελεύθερα τραγούδαι // σαν τόν Πίνδαρο, ἐκφωνῶ*". — Вж. *Δ. Σολωμός, Ποιήματα καὶ Πέζα, Ἀθῆναι*, 1959, стр. 42.
[4] К р. Г е н о в, Романтизмът в българската литература, стр. 302.

Българският и гръцкият романтизъм са твърде близки и по идейно-естетическите принципи, прилагани от писателите при изображение на робската действителност, на първо място с контрастното противопоставяне на „господари“ и „рая“. На своята художническа палитра писателите слагат почти само двата полюсни цвята — черния и белия. Морално-социалният лик, духовното битие и житейско ежедневие на поробителите са обрисувани по правило с най-мрачни и сгъстени бои. Това са в най-пълния смисъл на думата „отрицателни“ герои. Изключенията и в двете литератури се броят на пръсти. Патриотите и изобщо „честните“ представители на народа са показани само като носители на високи човешки добродетели, те са ярко идеализирани герои, въплъщение на високи „народни“ добродетели, на възвишен християнски хуманизъм. Изобщо те са дадени като пълна и непримирима противоположност на „мохамеданския“ поробителски морал. Затова борбата между двата „лагера“ е борба на живот и смърт. Тя води до такива колосални патриотично-героични хекатомби, каквито за гръцкия народ са Хиос, Псара, Месолонги, за българския — Панагюрище, Перущица, Батак, Шипка. Картината на народната трагика под робския ярем и патосът на националната героика по пътя към свободата заедно със съпътствуващата ги богата галерия от контрастни образи изпълва почти изцяло произведенията на гръцкия и българския романтизъм. Тук освен „*Θούριος ὕμνος*“ на Ригас особено следва да бъдат назовани песните на Андреас Калвос, стихотворенията и поемите на Дионисос Соломос („Разрушението на Псара“, „Свободните обсадени“, „Ламброс“, „Химн на свободата“), редица творби на Георгиос Залокостас, Александрос Суцос, Аристотелис Валаоритис и др., а от българските романтици — Добри Чинтулов (революционните му песни), Георги Раковски („Горски пътник“), Васил Друмев („Нещастна фамилия“, „Иванко“), П. Р. Славейков („Изворът на Белоногата“, „Спомняне“), Любен Каравелов („Войвода“, „Неда“, „Дончо“, „Турски паша“, „Мъченик“ и др.), Христо Ботев (поемата „Хайдути“ и цялата му поезия), Иван Вазов (поемите му „Грамада“, „Загорка“, „Трайко и Риза“, лирико-епичният цикъл „Епопея на забравените“) и пр.

Колко родствени са закономерностите, в руслото на които се развиват българската и гръцката литература през XVIII—XIX в., говори и обстоятелството, че в тях не намира широка почва за виреене класицизмът, а просветителството (особено в българската литература) се явява най-често като подчинено на романтичната стихия. (Става дума естествено за художествената литература, а не за публицистиката, педагогиката и учебното дело и пр.) Доминантното положение на романтичното над просветителското се откроява още в делото на Паисий Хилендарски, а в гръцката литература — в поетичното и публицистично творчество на Ригас Велестинлис. В нашата възрожденска литература най-ярка проява на просветителския реализъм намираме в гражданската лирика на П. Р. Славейков и в повестите на Л. Каравелов „Българи от старо време“, „Крива ли е съдбата“ (в които вече се набелязват живи к ъ л н о в е на критическия реализъм). Всичко това идва да потвърди истината, че романтизмът в двете литератури се явява като рожба и фактор на историческите повели на националноосвободителната борба, която водят през тази епоха гръцкият и българският народ (закономерност, която определя облика и насоките на литературния процес у всички народи на времето, изправени пред подобни исторически задачи).

Общите народни врагове и обществено-исторически условия, еднаквите национални и хуманистични тежнения естествено налагат и идеята за задружна борба на балканските народи срещу наложеното им чуждо владичество. Още авторът на „История славеноболгарская“ отбелязва изрично в глава пета:

„Ако гърците и българите бяха имали любов и съгласие, турците не биха могли да ги надвият по никакъв начин...“ Малко по-късно „първият мъченик“ на гръцката национална революция и пионер на романтизма в гръцката литература Константинос Ригас Велестинлис (1759—1798) излиза с определена програма за „обща и братска борба“ на балканските народи срещу османското робство. Той издига далновидни политически лозунги за „равноправно братско съжителство“ и „братски съюз на балканските народи“— в духа на демократично-хуманистичните идеи на Великата френска буржоазна революция. Тази идея и конкретна програма придобиват общобалканско разпространение и значение най-напред чрез публицистичните произведения на Ригас и особено чрез бележития негов „Боен марш“ („*Θούριος ὕμνος*“). Както изтъква българският историк Николай Тодоров, този марш представлява нещо повече от „обикновено“ революционно стихотворение. Това е написана в поетично-стихотворна форма „революционна програма на балканските народи“, набелязваща „един нов етап“ в развитието на тяхното революционно съзнание. Касае се за прогласената в марша категорична „вяра в народните сили“ и бойно единство на балканските народи в борбата за извоюване на векове жадуваната национална свобода и държавна независимост.[1]

Пет десетилетия след Ригас патриархът на националноосвободителното революционно движение в България Георги Раковски (1821—1867)предприема редица инициативи за практическо реализиране на подобен общобалкански освободителен фронт. В известния свой оперативен „План за освобождение на България“ (от 1858 г.) Раковски предвижда не само политическо, но и военно участие от страна на свободна Гърция.[2] Все през онези години първият български поет революционен романтик Добри Чинтулов (1823—1886) окуражава българските патриоти и с увереността, че когато поведат народа към всеобщо въоръжено въстание, на помощ ще им се притекат от юг и „беломорци“, т. е. гръцки борци. (Този стих от песента „Стани, стани, юнак балкански“, писана през 1846 г. в Одеса, едва по време на Кримската война (1853—1856), бива заменен със стиха, гдето се подчертава, че такава помощ ще дойде от Север, от „храбри руси“[3].) През този период, след острия си конфликт с монархическата диктатура на Отон I, идеята на Ригас за съюз на балканските народи прегръща дори и поетът Александрос Суцос (1803—1863).[4]

Колко исторически жизнена е тази идея сред българските национал-революционери, ни убеждава и публицистиката на председателя на Българския революционен централен комитет. Като своите предходници и съвременници, ръководни дейци на националноосвободителното движение у нас, Любен Каравелов прави качествена разлика между гръцкия народ и управляващите го среди през 60—70-те години на миналия век.[5]

Характерна черта на националноосвободителното движение и на романтизма у двата съседни народа е и упованието във военна помощ от страна на руския народ — от „русокосия народ“ на Север (както го назовават гър-

---

[1] Ник. Тодоров, Бойният марш и Ново политическо управление . . . на Ригас Велестинлис Учебно помагало по история на балканските народи, С., 1965, стр. 2—3 (циклостил). Вж. от същия автор — Филики етерия и българите, стр. 30—37; Мих. Арнаудов, Братя Миладинови, Живот и дейност, С., 1969, стр. 39.

[2] Г. Димов, Архив на Г. С. Раковски, т. I, С., 1952, стр. 361, 362; Ст. Романски, Браилски историйки, 1841—1843. Студии и документи, СбБАН, кн. 3, С., 1914, стр. 27, 31, 98—102.

[3] Кр. Генов, Към въпроса за литературното наследство на Добри Чинтулов, Известия на Института за българска литература, кн. 4, С., 1956, стр. 219.

[4] *Γ. Κορδάτου Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας*, t. 1 *Ἀθῆναι*, 1962, стр. 217.

[5] Л. Каравелов, Събрани съчинения, т. 7, С., 1967, стр. 89, 242, 302.

ците) или от „дядо Иван“ (както е олицетворен в българските песни и легенди).[1] Впрочем още Маркс и Енгелс подчертават историческия факт, че около началото на XIX в. гърци и славяни на Балканите виждат в Русия „свою единственную опору, свою освободительницу, своего мессию“[2], макар това упование да се изявява сравнително по-силно в политическите борби и романтичната литература на българския народ. Изразените в това отношение идеи и чувства от Александрос Суцос (в края на поемата му „Гърция“) може изцяло да се отнесат и за съвременните нему български романтици:

Гърция и Русия като двама братя нека живеят
и нека запазват неразделни всичките си синове,
и нека руснакът Гърция и гъркът Русия да почита
и обожава като истинска своя майка![3]

2

В пряка връзка с изложеното и с оглед на осветляваната тук задача трябва да обърнем внимание и върху един — поне в този аспект — незасяган от литературните историци факт, а именно, че първите творчески прояви на първия български поет-романтик Добри Чинтулов се разгръщат в град Одеса — там, гдето бива запалено огнището на „Филики етерия“ и гдето дълго впоследствие се чувствуват общобалканските революционни тежнения на тази организация. В нея, както свидетелствуват множество исторически източници, вземат активно участие не само гръцки, но и голям брой български патриоти. Видни дейци на Българското Възраждане като Петър Берон, Васил Априлов, Атанас Богориди, Димитър Мустаков и др. играят ръководна роля в някои клонове на организацията — в Русия, Румъния, Австрия. А именно там, в Одеса, между 1840 и 1850 г. се учи и формира като личност и като поет-романтик Добри Чинтулов. Тъкмо тук, в този толкова важен за гръцкото и за българското националноосвободително движение град се раждат (или имат корените си) и първите бойни призиви на българския романтизъм — песни като „Стани, стани, юнак балкански“, „Възпоминание“. Все в тази „общобалканска“ политическа почва трябва да се търсят и конкретно-историческите идейно-емоционални корени на други Чинтулови патриотично-революционни песни, като „Къде си, вярна ти любов народна“, „Двама приятели“ и др., написани от поета непосредствено след завръщането му в родината през 1850 г.

Колкото повече се разширява кръгът на нашите сравнителни проучвания между поезията, особено на първите гръцки романтици, като Ригас, Велестинлис, Стефанос Кавелос, Панайотис Андроникос, и на български романтици, като Д. Чинтулов, Г. Раковски, П. Р. Славейков, Л. Каравелов, толкова по-дълбоко заляга у нас убеждението за наличието на множество родствени черти в произведенията на тези поети, а също така за известно (вероятно пряко влияние специално от страна на Ригас върху Чинтулов, Раковски, Славейков). Колко много типологически прилики и в революционно-призивния патос, и в емоционално-образния свят, та дори в отделни поетични символизации и езиково-стилистични похвати може да се набележат например между „Боен марш“ на Ригас и Чинтуловите песни „Стани, стани, юнак балкански“, „Къде си, вярна ти любов народна“, „Бъл-

---

[1] Г. Л. Арш, Тайное общество „Филики етерия“, стр. 12—13 и др.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 9, стр. 394; срв. също О. Шапиро, Роль России в борьбе Греции за независимость, сп. Вопросы истории, кн. 8, 1949, стр. 58—60.
[3] Точен превод по цитат у *Γ. Κορδάτου Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας*, стр. 216.

гари-юнаци"! Наред с приликите установяваме естествено и разлики между тях, плод на националната специфика на двете съседни литератури, както и на самата творческа индивидуалност на поетите.[1] На първо място особено силно привличат нашето внимание следните стихове от „Боен марш":

Докога, юнаци, ще живеем по урвите,
като лъвове сами по склоновете, в планините?...
...Елате с еднакво усърдие...
да се закълнем пред Кръста...
...Българи и албанци, арменци и гърци,
черни и бели, с един общ устрем
за свободата сабя да запашем,
че сме храбри навред да се прочуе...
С оръжие в ръка нека всеки се яви...
Мало и голямо, дайте клетва за гибел на тирана!
Левенти-мъжествени черноморци,
варваринът докога ще ви измъчва?...
...Високо по байраците вдигнете Кръста
и като гръмотевица бийте врага!
Никога не мислете, че е силен той!...
...Прочее защо се бавите още? Що стоите като мъртви?
Събудете се!...
...Както нашите предци се хвърляха като зверове
за свободата и скачаха в огъня,
така и ние, братя, да грабнем веднага
оръжието и се отървем от горчивото робство...
...и свободни да живеем, братя, на земята![2]

В идейно-емоционално, образно, езиково-стилно отношение приведените пасажи ни насочват явно към родствените им стихове от Чинтуловите революционни песни:

Стани, стани, юнак балкански,
от сън дълбок се събуди,
срещу народа отомански
ти българите поведи!
И тъй ний много претърпяхме,
но стига толкоз да търпим,
да бъдем пак, каквито бяхме,
ил'всинца да се изтребим!...
...Станете, братя, вий, станете,
начало покажете вий
и сабите си запашете,
и помощ ще ви се яви!
На помощ сърби, черногорци
със радост ще се затекат,
а от към север храбри руси

---

[1] Известни общи различия между гръцкия и българския романтизъм се дължат и на обстоятелството, че докато гръцките романтици черпят творчески примери предимно от западни романтици (Байрон, Юго, Ламартин, Вини, Леопарди), българските романтици ориентират творческите си предпочитания към романтични произведения от руски и украински автори (Пушкин, Лермонтов, Гогол, Велтман, Шевченко, Марко Вовчок).

[2] Дословен превод на Савас Ахилеас и Николай Тодоров (в цитираното „Учебно помагало" на Ник. Тодоров).

тоз час ще да се появят!
Догде е мъничка змията,
елате да се съберем,
с крака да ѝ строшим главата,
свободни да се назовем!
Да стане левът наш балкански,
от него вятър да повей,
та полумесец отомански
под тъмен облак затъмней!...

(„Стани, стани, юнак балкански“)

Пламни, пламни ти в нас, любов гореща,
противо турци да стоим насреща!
Да викнем всинца с глас голям
по всичкия Коджа балкан:
„Голямо, мало, ставай,
оръжие запасвай!
На кръст си тънки саби запашете,
за бащината си земя станете...
...Байраци български навред да дигнем,
в ръка си с кръст към бога да извикнем:
...Благослови ти нашето желание,
на тебе имаме ний упование,
и подвигът ни осветен,
на твоя вяра утвърден...

(„Къде си, вярна ти любов народна“)

Българио, мила майко!
Ще ли още ти да спиш?...
...Ний с хайдушки славни чети
ще отидем във Балкан,
с нази — сърби, черногорци
против общия душман!

(„Българио, мила майко“)

Привеждайки тези паралели, ние ни най-малко не възнамеряваме да възкресяваме метода на компаративизма, да правим изводи за „влияния“ и „заемки“ въз основа на случайни и неслучайни външно-формални признаци на художественото изображение. Главното, върху което искаме да обърнем внимание тук, е многостранното типологическо родство и на места дори единство на идейно-тематичните компоненти, почти пълното съвпадение на романтичния патриотично-революционен патос в творческия свят на Ригас и Чинтулов. И двамата поети се обръщат пряко към своя поробен народ с тревожно-настоятелен призив да се събуди от съня на робското търпение и бездействие, характеризират и величаят неговите патриоти като „юнаци“, като „лъвове“, укоряват ги за дългото и национално-недостойно „търпение“ в робския ярем. С цел да „събудят“ и изведат от това състояние съотечествениците си, да ги вдъхновят за националноосвободителна революция, и двамата им сочат примера на героичните деди, искат да ги убедят, че в миналото народът никога не е търпял погазване на неговата свобода и чест. Ето защо призовават „мало и голямо“ — целият народ да се вдигне като „предците“ с оръжие в ръка срещу омразния поробител. Същевременно те уверяват своите съотечественици, че „вра-

гът" съвсем не е толкова силен, за да не бъде съкрушен от един всенароден „удар". И у двамата поети „вярата" в моралното право и сила на „кръста" над „полумесеца" се представя като „свише" дадено оправдание на въоръжената разплата с похитителя на националната свобода. Най-сетне и у единия, и у другия националната революция се представя така, че тя ще получи незабавна помощ от страна на другите поробени и свободни балкански народи, че тя ще се разрази неминуемо в общобалканска задружна въоръжена борба срещу „общия" враг.

В жанрово отношение „Боен марш" на Ригас и Чинтуловите революционни песни също така са явно родствени. Те носят общите характерни признаци на „бойните маршове": езиково-синтактичната им тъкан се изплита от обръщения, лозунги, повелителни призиви и увещания, идейно-емоционалният им свят е пропит от горещ патриотичен лиризъм и демократизъм, целият пламенее от революционно-романтичен патос, от непоколебима вяра в победата и щастливото народно бъдеще.

В светлината на изложените факти и обстоятелства придобива по-специален интерес и едно позабравено твърдение на пионера в областта на литературната история у нас Александър Теодоров-Балан. Още преди седем десетилетия той писа (за съжаление, без необходимата конкретност), че Чинтуловата песен „Къде си, вярна ти любов народна" е „съставена... по гръцки оригинал"[1]. Въз основа на направените съпоставки ние сме склонни да смятаме, че тук нашият литературен историк е имал пред вид песни като „Боен марш" на Ригас Велестинлис.

Все за голяма типологична близост и родство между поезията на гръцкия и българския романтизъм говорят и съпоставките между стихотворения от последователи на Ригас като Стефанос Канелос (1792—1823), Панайотис Андроникос (1780—1820) — и романтични песни на Добри Чинтулов, П. Р. Славейков, Любен Каравелов, Райко Жинзифов, Николай Стефанов (предполагаем автор на „Вятър ечи, Балкан стене") и др. Така например Канелос зове гръцките патриоти на въоръжена борба за народно освобождение, увещавайки ги все по същия начин да разчитат преди всичко на собствените си сили. Подобно на Ригас и Чинтулов той представя „християнския" морал като стимул и оправдание на тази борба срещу „агаряните":

Гръцки чеда, какво чакате?
Хванете оръжието! Дойде времето!
Докога ще се бавите по чужди земи;
тръгнете, елате, всички се
съюзете, че борбата е свещена!
Единствената надежда и спасение
са пушката и сабята.
С тях ще дойде свободата!...
... Бог и природа ни повеляват
и Евангелието ни призовава
да се вдигнем срещу враговете-агаряни!

С още по-непосредствен лиризъм и ярка образност и все с такава конкретност на патриотично-революционните призиви се характеризират песните на Андроникос:

---

[1] А. Теодоров-Балан, Българска литература. Кратко ръководство. . ., Пловдив, 1896, стр. 203.

О, мои осиротели чеда,
разпръснати тук и там,
подгонени и ругани...
Събудете се, чеда! Дойде часът![1]

Колко родствени с тях и в идейно-тематично, и в езиково-стилно отношение са романтични патриотични стихове като тези например от П. Р. Славейков, писани през периода на Кримската война:

О, вий, синове злочести,
ах, къде сте, я излезте,
ах, да видя под байраци
вий как се бийте кат юнаци!
Тираните поразете...
Бой се бийте, кръв пролейте,
вашто царство завладейте,
че свободни да живейте!...[2]

Все в този стил и дух призовава към всенародно въстание и бойният марш на Габровското въстание от 1862 г. — „Вятър ечи, Балкан стене":

Дойде време ставайте,
от сън се събуждайте,
доста робство и тиранство —
всички на оръжие![3]

Такива революционно-патриотични призиви са намерили широко място и в „хайдушката" поема на Георги Раковски:

„Докогда сми, бедни, горко теглили
турско поганское насилие!..."
„Докогда, братя, ми да търпиме
люто угнетение да ни тлее?..."[4]

Образът на революционера-патриот, който е принуден от поробителите да се скита „немил-недраг" по „тежка чужбина", както и неговата беззаветна готовност да се жертвува за народното освобождение, срещаме толкова често както в песните на гръцките романтици, така и в творчеството на Г. С. Раковски, Л. Каравелов, Хр. Ботев и др.

Освен изтъкнатия в историята на българския и гръцкия романтизъм има и друг, сравнително добре документиран контактен мост. Думата е за българския поет Григор Пърличев (1830—1892), автор на поемите „О Арматолос" и „Скендербей". Заслужава специално внимание тук обстоятелството, че и двете поеми на Пърличев са написани на удивително правилен и поетичен гръцки език, отличават се със значителни художествени качества и дори със стремеж към езиково новаторство, особено „О Арматолос". С голямо художествено майсторство и бликащ романтичен патос поетът величае патриотичния подвиг и саможертва в името на народната свобода и правда. Наистина в стила на „О Арматолос" и „Скендербей" се чувствува осезателно влияние от поетиката на „Илиада", което му придава известна класици-

---

[1] Преводът е направен по цитати от книгата на *Γ. Κορδάτου Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας*, ч. I, стр. 141. При тези и други преводи голяма помощ ни бе оказана от аспирантката при Института за балканистика Афродита Алексиева, за което и изрично тук й изказваме искрена признателност.

[2] С. Баева, Творчеството на П. Р. Славейков от периода на Кримската война, Известия на Института за бълг. лит., кн. 7, С., 1958, стр. 46—47.

[3] Г. Раковски, Горски пътник, стр. 115, 126.

[4] Пак там.

стична окраска. Обаче основното в поемите (особено в първата), а именно сюжетно-идейният и образно-емоционалният свят стои в органическа връзка със светоотношението и идеалите на борещия се за национално освобождение български народ, както и с нашата романтична възрожденска литература (макар нея поетът да опознава по-късно). Чертите на патриотично-романтичното също така доминират в „Скендербей", въпреки че сюжетът на тази поема е свързан с историческите борби на албанския народ против османските завоеватели. От съществено значение тук е и фактът, че за прототип на главния герой в „О Арматолос" Пърличев използува почти „готов" образ от българския народен епос (песните за Кузман капитан), а при изображението на мъжествената Неда взема за образец характера на родната си майка.

За тази поема конкурсната комисия, съставена от трима гръцки литератори — М. Икономидис, К. Папаригопулос и А. Рангавис, — дава възторжена оценка. Ето какво четем между другото в заключителния доклад на комисията: „Тъканта на поемата... не е многосложна; но истината рядко се нуждае от многообразие, за да ни трогне и възхити. „Илиада" има двадесет и четири песни; но какво по-просто от нейната тъкан?... Така и в тази поема, която отначало се явява като че ли без сюжет, колко енергично е изобразен характерът на любещата, но и храбра... майка, колко красиво, правдиво и проникновено е изображението на младата годеница, колко сърдечно искрени са оплакванията, колко майсторски и изключително са разработени отделните моменти, и колко изящно са съгласувани те в едно съвършено цяло! В него няма никакво странично отстъпление, няма нищо неясно или двусмислено; всеки стих блести като чист бисер, поставен на подходящо място в богатата украса..."[1]

Въз основа на тази висока, възторжена преценка и на непосредствените силни впечатления от самата поема, която наскоро след конкурса бива публикувана на гръцки в отделна книга,[2] в лицето на автора на „*Ὁ Ἀρματολός*" атинската литературна общественост приветствува раждането на един „втори Омир" („*δεύτερος Ὅμηρος*").[3]

Както е известно, освен с двете си поеми Пърличев се опитва да хвърли плодотворен мост между гръцката и българската литература и с пълен превод на „Илиада", но това му голямо начинание остава неосъществено.

Тук естествено изпъква пред нас и въпросът: само Омир ли е „задоволявал" литературните интереси на нашия поет? Нима той е останал равнодушен за творчеството на съвременни нему гръцки поети и преди всичко на романтиците? Пряк отговор на тези въпроси Пърличев наистина не е оставил, макар в „Автобиографията" си да прави редица „загатвания" за своите „творчески" и дори лични връзки с някои от тези поети. Така например той споменава имената на Залокостас, Вернардакис, Орфанидис. Сам лично присъствува на конкурса, на който Георгиос Залокостас бива провъзгласен за „венчан поет", а после с дни просто „дебне" по стъпките му, възхищава се от неговия талант, облазява го за творческия му триумф.

Пърличев съобщава как на два пъти бива поканен на гости от Теодорос Орфанидис — да говорят за неговия „ръкопис" и по литературни въпроси.[4] Най-сетне, за да убеди председателя на конкурсната комисия про-

---

[1] Сп. *Πανδώρα*, год. II, бр. 242 от 15. IV. 1860 г. С текста и превода на доклада любезно ни услужи литературоведът Христо Кодов, комуто дължим голяма благодарност.

[2] *Ὁ Ἀρματολός. Ποιήμα Γριγόριου Σταυρίου τοῦ ἐξ Ἀχρίδος, Ἀθῆναι*, 1860.

[3] Гр. Пърличев, Автобиография, стр. 74, 76.

[4] Пак там, стр. 73.

фесор Рангавис, че именно той е автор на анонимно представената поема „О Арматолос“, Пърличев предлага да му рецитира в оригинал творби и от гръцки поети. „Аз и чужди стихотворения изустявам“ — заявява той.[1]

Впрочем от контекста на целия този момент се подразбира, че се касае не само за Омировата „Илиада“ (много стихове от която той знае наизуст още от Охрид), но и за стихотворения на тогавашни гръцки поети-романтици (освен на Залокостас навярно още на Соломос, Калвос и др.). Сам поет по душа и с пълно основание „претендент“ за лавровия венец на литературното състезание с най-видни творци на гръцката поема по онова време, Пърличев естествено се е стремял предварително да опознае творческия ръст на своите съперници. А неговото романтично „благоговение“ пред щастливеца Залокостас, съпроводено с толкова изключителна вътрешна потребност да се чувствува във възможната най-непосредна близост до неговата личност („където беше той, там и аз; бях му като спътник“), дава логическо основание на предположението, че Пърличев със същото „благоговение“ и вътрешна потребност е четял и поезията на този гръцки поет.

Но това не е всичко. Както свидетелствува сам, като ученик на Димитър Миладинов (през 1848 г.) Пърличев упорито превежда на новогръцки древни автори (например Плутарх), чрез знаменития си учител за пръв път вниква в „непостижимите Омирови хубости“, започва да чете в оригинал „Илиада“ и да се учи от нея на поетическо майсторство.[2] Все по това време в Охрид (чрез Д. Миладинов) той се запознава навярно и с „Боен марш“ на Ригас.[3] Струва ми се, че тези впечатления до висока степен обясняват и бликналото в душата на младия поет патриотично-творческо настроение в момента, когато през лятото на 1849 г. прекрачва „турско“-гръцката граница на път за Атина. По примера на спътника си (гръцки търговец) и сам Пърличев слиза от коня, за да целуне свободната „елинска земя“. „Боже мой, колко тази земя е червена!“ — възкликва младият поет-романтик, а спътникът му „обяснява“: „Да. Защото е упита от кърви.“ И „веднага“ след този кратък, но дълбоко съдържателен диалог, свидетелствува Пърличев, „направих няколко стиха, които и декламирах с пророческо въодушевление“[4].

Очевидно не са малко, нито са маловажни фактите и обстоятелствата, които насочват към изводи за наличие на живи контакти и широко типологическо родство между българския и гръцкия романтизъм. Наред с това трябва да се отбележи, че в случая се касае не само до едностранно влияние, но и до междулитературно взаимодействие. Защото специално лавроносната поема на Пърличев става органическа принадлежност, жизнена съставка и на гръцкия романтизъм, упражнява и сама осезателно влияние върху литературния процес в Гърция поне през 60-те години на миналия век. Самата висока преценка, дадена на Пърличев от атинската конкурсна комисия и гръцката литературна общественост на времето, свидетелствува за изключително големия ефект, който „О Арматолос“ произвежда върху потомците на легендарния древен певец.

И още един случай от този род (макар повече хипотетичен), който ни предлага романтичното творчество на Георги Раковски. Преди всичко изглежда просто невероятно патриархът на националното революционно освободително движение в България, при това политически деец с общо-

---

[1] Гр. Пърличев, Автобиография, стр. 73.
[2] Пак там, стр. 55—56.
[3] Мих. Арнаудов, Братя Миладинови, Живот и дейност, С., 1969, стр. 40.
[4] Гр. Пърличев, Автобиография, стр. 61, 62.

балкански връзки и планове в борбата срещу османското иго, да не е познавал революционното дело и бойни песни на своя знаменит предходник Ригас Велестинлис. Не би било пресилено, ако се каже, че по идейно-политически възгледи, по революционна дейност и по дух на своето творчество двамата много повече си приличат, отколкото се различават. От друга страна, както изтъква акад. Михаил Арнаудов, за написване на „Горски пътник" Раковски черпи „смелост от подобни образци в гръцката литература", по-конкретно от „Скитникът" на Александрос Суцос и от „Пътник" на неговия брат Панайотис Суцос.[1]

Макар литературната история да разполага със сравнително малко данни за литературната начетеност и култура на българския поет и революционер, като се вземат пред вид неговите посещения в Атина, личните му връзки с ръководни гръцки политически дейци, големите му знания в областта на елинската история (той се учи в цариградската гръцка школа), с основание може да се предполага, че Раковски не е останал без интерес поне към тогавашната гръцка патриотично-революционна поезия, специално към „Боен марш". Изглеждат вероятни и известни отгласи от „Скитникът" на Александрос Суцос върху „Горски пътник" на Раковски, именно като творчески подтик и най-общ творчески пример. Иначе по основния си сюжетно-идеен облик двете поеми се различават коренно. В поемата на гръцкия романтик (написана под силното влияние на Байроновия „Чайлд Харолд") централно място заема личният роман на главния герой с неговата предимно „индивидуална" несрета в обграждащата го тиранична атмосфера на монархическа Гърция, докато в българската поема национално-историческите повели и патриотично-революционният патос съставляват нейна сюжетно-идейна сърцевина. Докато героят на Суцос се изявява преди всичко като патриот и гражданин, който е дълбоко разочарован от обществената действителност в своята родина през периода непосредствено след освобождението от османско иго, героят на Раковски е даден в момент на непосредствена въоръжена подготовка за всенародно въстание и освобождение, в устрем към боен подвиг, съдбоносен за бъдещето на неговото отечество. Поради това в „Скитникът" взема връх сатирично-песимистичният протест, байроновско-страдалческият патос, докато в „Горски пътник" доминира оптимистичният, патриотично-революционен патос на националноосвободителната борба. При това, ако у Суцос се чувствуват навеи на „аристократизъм", у Раковски тържествува демократизмът, преклонението пред народния хайдушки епос и неговата поетика.[2]

Да припомним тук и следните факти. През 1821 г. в Яш (Румъния) бива публикуван сборник с революционните песни на „Филики етерия" под заглавие „*Ἄσματα καὶ Ποιήματα*", който едва ли е останал неизвестен на елинисти и революционни поети като Чинтулов и Раковски (особено по време на пребиваването им в Одеса). Към средата на 20-те години на миналия век, под пряко влияние на гръцката национална революция, неизвестен по име българин превежда и в известна степен побългарява песента „*φίλοι μου συνπατριῶται*" от същия сборник,[3] като я превръща в „Песен на гърците и на българите". Преводачът-побългарител преосмисля песента по следния начин: „обща матер" „със топли сълзи" призовава „юнаци българи и гърци" на решителна въоръжена борба с вековния поро-

---

[1] Мих. Арнаудов, Творци на българското възраждане, т. 2, С., 1969, стр. 176.

[2] Срв. *Α. Σούτσος, Ὁ περιπλανώμενος, ποιήμα λυρικόν..., Ἀθῆναι,* 1858; Кр. Генов, Романтизмът в българската литература, стр. 268. При проучване на поемата „Скитникът" бяхме улеснени от ценната помощ на историка Веселин Трайков.

[3] *Ἄσματα καὶ ποιήματια διαφόρων.* (Chansons et opuscules de l'Hétairie publiés à Yassy en 1821). Bucarest, 1966, стр. 57.

бител; напомня им за „г р е ц к и т е и б о л г а р с к и т е слави“, които „сичка земля хвали“; величае българите като „големий род“, р у с и т е характеризира с перифразата „пречудний той народ на Восток“. Призивът за дружно въстание напомня революционните лозунги на „Боен марш“ от Ригас: „Докога да бъде робство?//Живо да бъде свободство!“ Ето най-характерните стихове от песента:

Друзи мои, едно-гражданци
и с е л ч а н ц и!
Докога да сме поданци
на тези на мусулмани —
гречески и б о л г а р с к и т е тирани?
Часо и отмъщението доде,
о, друзи мои, ето!
Обща матер нас призвава
и със топли сълзи казва:
„Чада мои, юнаци б о л г а р и и греци!
Течете, мъжи и ергенци,
и рецете велегласно,
рецете вси едногласно
с целование любезна
и със тщание сердечно:
— Докога да е туй робство?
Живо да бъде свободство!...[1]

Друга патриотично-революционна песен, все така от неизвестен българин и вдъхновена непосредствено от гръцкото въстание през 1824 г., призовава българския народ като своите южни събратя да се вдигне на оръжие за националното си освобождение. По съдържание, образност, романтично-героичен патос тя живо напомня бойните маршове на „Филики етерия“ и преди всичко „*Θούριος ὕμνος*“ на Ригас. Новото в тази песен е подчертаното с о ц и а л н о ч у в с т в о — българският народ е характеризиран не само като „юнаци... баш-горци“, но и като „сиромаси“:

М л а д и ю н а ц и наши, б а ш - г о р ц и!
Пишите ся със сабя,
удрите със една ръка,
пък с другата — огън!
Помислете ю н а ш к и нашето време,
че с ъ с е д и н г л а с д а у м р е м е...
...О, нашите горци, сиромаси, баш юнаци!
М а л к и и г о л е м и да ся сберем
под християнски байраци!
Д а н е о с т а н е м р о б и
на проклети мухамеданци!
...Ах, до кое време зле
под турското царство?
Д н е с в р е м е д о ш л о да излееме кръв
за наши християнски кръст...[2]

---

[1] П. Б е с с о н о в, Болгарские песни из сборников Ю. И. Венелина, Н. Д. Катранова и других болгар, М., 1855, стр. 116—118. Подчертаните думи са прибавка на преводача.

[2] П. Б е с с о н о в, Болгарские песни. . ., стр. 114. Не е трудно да се схванат тук грешките на записвача: „Пишите ся със сабя“ — вместо „з а п а ш е т е с е . . .“, „удрите“ — вм. „у д р е т е“, „помислите“, вм. „п о м и с л е т е“ и др.

И още един факт. По време на Кримската война (1853—1856) българският книжовник-емигрант в Румъния Константин Петковичнаписва дълъг боен марш под заглавие „Български воин“, гдето подобно на Ригас призовава балканските народи (конкретно българи, гърци, сърби) на обща въоръжена борба против османските поробители. Когато българите, подпомогнати от оръжието на „русите, наши братя“, се вдигнат на въстание, незабавно ще им подадат „братска ръка“ не само „народ сръбски“, но и „гръцки“. Нашият поет си служи дори с широка поетична перифраза, за да очертае географско-етническите граници на задружната освободителна въоръжена борба:

От Атина до Дунава,
от Понтийско до Ядранско
ще се дигне обща глава
за свобода, за християнско...[1]

В основната си част „Български воин“ напомня романтичния свят на Раковски с неговия всеотдаен патриотичен патос, с възторга му пред някогашната българска слава, пред героиката на древните свободни българи, с непреклонния му устрем към свобода, с готовността му за себежертвен патриотичен подвиг. Също на места тук явно звучат отгласи от Чинтуловите бунтовни песни:

Айте, братие, на планина,
с пушки, с саби, кой що има!
Там ще дойдат и мнозина...
... В старо време предци наши
на планина се сбираха...
... Там е била нам отбрана
от врагове, от тиранство.
Там се пяла песня бранна
за слобода, за християнство...
... Ставайте, млади, ставайте, стари,
тамо всинца да се сберем...
... За нас сега час удари,
час удари, дойде време
да отплатим на варвари,
да отметнем робско бреме.
Еве руси, братя наши,
дошли при нас защитници:
страшна сила турци плаши...
...Вижте: лев наш дигна глава,
вижте ка[к] се ба[й]рак вие;
за българска нова слава
слънце свети, месец крие.
А български юнак стари
тегне сабя с ръка здрава...
... А ни[й], братя, в едно коло
[да] извикнеме [и] з едно гърло:

---

[1] П. Бессонов, Болгарские песни . . ., стр. 121—122. Интересно е, че подобен образ съдържа и Чинтуловата песен „Къде си, вярна ти любов народна“: освободителното въстание на българския народ ще се разпростре „от върха на Дуная // в Тесалия до края“. Както изглежда, тези два стиха в песента на Чинтулов са или изопачени от неопитен преписвач, или са прибавка от чужда ръка.

„Боже, бэже, помози ни,
от тиранство избави ни!“[1]

Наистина приведените стихотворения не се издигат в художествено отношение над равнището на съвременната им „даскалска“ поезия. Но техният ярък патриотично-революционен патос и себежертвена романтична героика ги изравняват с бунтовните песни на Чинтулов и Славейков, с „Горски пътник“ на Раковски и пр. Най-сетне те ни дават възможност да видим по-широко и по-определено типологичното родство на българския и гръцкия романтизъм особено през първата половина на миналия век.

Впрочем в заключение на всичко изложено дотук може определено да се каже, че подобни явни прилики, преки контакти и взаимни влияния между две съседни литератури свидетелствуват изрично за наличие на типологическо родство между тях. Специално за българския и гръцкия романтизъм то се налага като напълно закономерно явление, тъй като творците от това литературно направление по начало разрешават еднакви национално-исторически задачи, творбите им се раждат от души с дълбоко съзвучни мисли, чувства, идеали, мечти.

3

Колко много наистина са общите типологически черти в българския и гръцкия романтизъм и същевременно как отчетливо се открояват национално-специфичните особености в творческия свят на това направление в двете съседни литератури, може да се види най-добре при конкретно съпоставяне на съответни родствени в идейно-тематично отношение произведения от гръцки и български автори. Разбира се, при такава задача е нужна и съответна яснота по един крайно труден, затова и недостатъчно изяснен въпрос, а именно — за общите и национално-специфични черти в характера на гръцкия и българския народ от периода на националноосвободителните борби (XVIII—XIX в.).

И трябва да подчертаем, че въпреки съществените различия в облика на националния характер и литература на двата народа, в романтичното направление на гръцката и българската литература доминират общите типологически признаци. Взети в сумарен вид, това са непримиримата ненавист към чуждото иго и съкровеният копнеж по народна (включително лична) свобода — чувства, които прерастват в ненавист изобщо към всяко потисничество и в преклонение пред свободата като „общочовешки“ идеал; страстният призив за разпалване на народния патриотизъм и героизъм — за пробуждане на „заспалите“ юначни, лъвски сили в гърдите на народа, за „възкресяване“ на „древното“ народно свободолюбие и войнски дух, за превръщане на силно идеализираното в демократично-хуманистичен дух народно минало в народно бъдеще; най-сетне рязкото контрастиране на народните добродетели с пороците на поробителите и заедно с това издигането в култ на такъв „народен“ живот, чиито основи са свободата, човешкото равенство, социалната справедливост, личното и всеобщото добруване. Струва ни се, че характеристиката, направена от Хюбер Перно на идейно-емоционалния свят на Андреас Калвос (с известни допълнения), би могла да се отнесе за всички представителни творци на гръцкия и българския романтизъм. Тази характеристика гласи: безпределна любов към родината като към достойна, юначна майка; беззаветна отдаденост на патриотичния дълг към поробения народ и борбата за национална свобода; непоколебима готовност за патриотична саможертва

[1] П. Бессонов, Болгарские песни . . ., стр. 118—123.

в „общата“ народна революция; смъртна ненавист към поробителите и „вътрешните“ им съюзници — социални врагове на народа и неговото освобождение; преклонение пред героичното историческо минало и култ към самоотвержените борци за народна и лична свобода; зов за сговор и правда между хора и народи, за всечовешко щастие.[1]

Но тук могат да се направят и редица други (освен вече направените) конкретни паралели между отделни произведения на гръцки и български романтици, гдето сравнително по-ярко изпъкват чертите на типологичното родство (в идейно-тематичния и емоционалния свят, в системата на героите и жанровете и др.). С патриотично-елегичните си и борческо-призивни песни, както и с поемите си (писани под влияние на народния героичен епос), Калвос и Соломос например напомнят моменти от „Горски пътник“ на Раковски, от „хайдушките“ мотиви в Каравеловите и Ботевите песни. С възторженото си преклонение пред патриотичния подвиг и саможертва те също така се родеят с Вазовите лирични поеми от „Епопея на забравените“. Борците за народна свобода българските и гръцките романтици величаят като „верни“ чеда на родината, като „светли герои“ — като „славни юнаци“, „отбор момци и юнаци“, като горди носители на геройския дух на дедите и народните хайдути. И у едните, и у другите родината е олицетворена като „майка юнашка“, която ражда и откърмва синове-герои. В стихотворението „На свещената чета“ Калвос възпява „падналите в борбата“ като „чета от герои“. В „Олтара на свободата“ зове гръцките патриоти „с души горещи, храбри“ да отхвърлят „без жал“ всички лични „удоволствия“ и геройски да жертвуват живота си за народното освобождение. Тук поетът умело използува силно действен образ от народния бит и поезия: „Ний дружно люшкахме хоро // и нека паднем дружно // за края роден! . . .“[2]

Естествено тези типологично родствени моменти (теми, идеи, образи, патриотичен патос, революционни призиви) намират повече или по-малко самобитно художествено въплъщение у различните автори, в зависимост от особеностите на сюжета, на жанра, на индивидуалните творчески склонности и пр. Все пак „Олтарът на родината“ по идейно-емоционалната си същност напомня много Ботевите песни „Към брата си“, „До моето първо либе“, „Пристанала“. Страстният романтичен призив за отказ от „лично щастие“, за масова героика и саможертва в името на народното освобождение, толкова характерен за представителите на гръцкия патриотично-революционен романтизъм, звучи широко в бунтовните песни на Чинтулов, в марша на габровските въстаници „Вятър ечи, Балкан стене“, в „Горски пътник“ на Раковски, в Ботевите песни, в „Кочо“, „Опълченците на Шипка“, „Раковски“, „Левски“ от Вазовата „Епопея на забравените“ и пр. По основните си типологични признаци лиричните песни на Калвос „Към предателя“, „Пожелания“ са много близки с Ботевите сатири „В механата“, „Патриот“, „Борба“. Песни на Соломос като „Химн на свободата“ имат множество родствени черти с „монолога“ на войводата от „Горски пътник“, с „Хаджи Димитър“, с „Епопея на забравените“. А поемите на големия гръцки поет „Разрушението на Псара“, „Свободните обсадени“, „Ламброс“ може в редица отношения да се сравняват с Друмевата „Нещастна фамилия“, с Каравеловите повести „Войвода“, „Дончо“, „Неда“, „Турски паша“, с Вазовите поеми „Грамада“, „Загорка“, „Кочо“ и др. Все в този кръг на типологични сравнения може да се отнесат поемите на Калвос „Псара“, „Самос“, „Сули“, на Залокостас „Песен за Месолонги“, повестта на Калигас „Таноскас“. При типологическа съпоставка между поемата

---

[1] Срв. H. P e r n o t, Études de littérature grecque moderne, Paris, 1918, стр. 127.
[2] Антология на новата гръцка поезия, т. I, стр. 49—51, 52—54.

„Ламброс“ от Соломос и Каравеловата повест „Турски паша“ лесно бихме установили общото и различното в третировката на „едиповския“ трагизъм у двамата автори: у гръцкия поет доминира трагизмът, докато у българския писател все пак се намира „изход“ от него в посока на „свещения“ патриотичен дълг. И това се дължи главно на обстоятелството, че Соломос твори своята поема в обстановката на „освободена“ Гърция, а Каравелов — в условията на подготвяната националноосвободителна революция у нас. Изобщо нееднакво е обществено-функционалното предназначение на тези произведения. С главните черти от образа на героя си и с похватите на художественото изображение поемата на Валаоритис „Атанасиос Дякос“ може да се сравнява с народната песен за Балканджи Йово, с подобни нему герои от патриотично-героичните повести на Каравелов. До интересни от историко-теоретично гледище изводи навежда съпоставката между типологическото развитие на Василиадис и Каравелов, в творчеството на които се „борят“ романтични с реалистични тенденции. И двамата ратуват за принципите на реализма — в критичните си статии, но в същото време създават романтични творби.

Твърде отчетливо общите и национално-специфичните особености на гръцкия и българския романтизъм изпъкват при успоредици между социалните мотиви в поезията на Калвос и Соломос, от една страна, и в Ботевите песни, от друга. Да вземем например стиховете от „Пожелание“ на Калвос:

О, по-добре е, по-добре
разпръснати да тичат,
да бродят гърци по света,
да молят късче хлебец,
отколкото закрилници
да бъдат богаташите...
... За да е тиранията
всевечна на земята,
вий кръста свят почитате,
а ваш войник го тъпче
в Гърция вредом...
... Стиснете, гърци, меча свой,
вдигнете си очите!...[1]

Или строфи като следните от „Химн на свободата“ от Соломос, гдето образът на свободата се рисува чрез широка и оригинална романтична персонификация (като героична страдалка по пътя на народните страдания и величави подвизи от робство към свободен живот) и гдето този образ се „слива“ с перифразното изображение на родината:

...Но мълчание цареше,
нийде лъч от светлина,
сянката на робство бдеше
върху цялата страна...
... Но ти чакаше сурова,
с гордост в чистото сърце...
... и простенваше: „Кога ли
буря ще ме позове?“...
... Някои пред теб ридаха,
но нима туй беше плач?

---

[1] Антология на новата гръцка поезия, т. I, стр. 59—62.

Други в помощ се кълняха,
но с ехидност на палач...
... Но днес вече се сражава
твойта челяд с твърда гръд,
иска да я озарява
свобода или пък смърт...[1]

Всеки познавач на нашата възрожденска литература без особени усилия би привел немалък брой пасажи, пък дори и цели произведения, като типологически съзвучия с цитираните. Ще си послужим тук с примери от Ботевата поезия:

... Но кълни, майко, проклинай
таз турска черна прокуда,
дето нас млади пропъди
по тази тежка чужбина—
да ходим, да се скитаме
немили, клети, недраги!...
... Аз веч пушка нарамих
и на глас тичам народен
срещу врага си безверни...
... че клетник не трая
пред турци глава да скланя,
сюрмашко тегло да гледа!...
... свобода и смърт юнашка!

(„На прощаване")

Кажи ми, кажи, бедни народе,
кой те в таз робска люлка люлее?!
Тоз ли, що спасителя прободе
на кръста нявга зверски в ребрата,
или тоз, що толкоз годин ти пее:
„Търпи, и ще си спасиш душата"?!

(„Елегия")

... Какви е деца раждала,
раждала, ражда и днеска
българка-майка юнашка!

(„Хайдути")

... Тъй върви светът! Лъжа и робство
на тая пуста земя царува!...
... И в това царство кърваво, грешно...
... кипи борбата и с стъпки бързи
върви към своя свещени конец...
Ще викнем ние: „Хляб или свинец!"

(„Борба")

... Там... там буря върши клонове,
а сабя ги свива на венец...
... Кървава да вдигна напивка,
от коя и любов немее,
пък тогаз и сам ще запея —
що любя и за що милея!...

(„До моето първо либе")

---

[1] Антология на новата гръцка поезия, т. I, стр. 71—75.

Каравеловата патриотична елегия „Хубава си, моя горо“ напомня песните на Калвос, в които гръцкият романтик дава израз на терзаеща душата му но-сталгия. Поробената родина за него е „дивна“ и „безкрайно скъпа“. Далеч от нея, „сред чужди народи“, поетът-патриот страда безутешно и копнее поне в нея да свърши дните си, защото „смъртта е сладка, когато спим в родината“[1]. Да си спомним тук началните строфи на Каравеловата песен:

Хубава си, моя горо,
миришеш на младост,
но вселяваш в сърцата ни
само скръб и жалост.
Който веднъж те погледа,
той вечно жалее,
че не може под твоите
сенки да изтлее.
А комуто стане нужда
веч да те остави,
той не може дорде е жив
да те заборави...

Както и трябва да се очаква, романтичните жалби и революционни заклинания над „печалните останки“ на древната народна „слава“, така характерна например за Чинтулов и Раковски, са още по-изобилни в творчеството на гръцките романтици.

Колко много типологични близости характеризират гръцката и българската литература през XIX в. свидетелствува и техният исторически преход от романтизъм към критически реализъм. Ще приведем един особено показателен паралел: между стихотворението „Войникът-просяк“ от Ал. Суцос и повестта „Немили-недраги“ от Ив. Вазов. Ветеранът-патриот от епическите боеве при Месолонги, Анапли, Паламиди, които са му отнели очите и единия крак, след „освобождението“ е стигнал до „просешката паничка“. Настанали са други времена, с „други хора“, които „нов живот живеят леко“. Споменът за „жертвите и борбата“, с които е изкупен този „нов живот“, е вече „изтрит“ от паметта им. Едничък „бог“ за тях е станала „парàта“.

И напразно да намеря
диря аз приятел стари
от геройско време:
кой умрял е, кой живее
сам, забравен, в тежка нужда.
Дето спра, ме блъскат грубо
и ми се присмиват чужди.[2]

Трагичната участ на този някогашен герой от гръцката национална революция, който от висините на патриотичната романтика е „паднал“ върху коравата почва на капиталистическия живот в „свободна“ Гърция, има свое толкова близко типологическо съответствие в жизнената съдба на Македонски — този неустрашим и всеотдаен патриот-герой от епопеята на нашите националноосвободителни борби. С не по-малка художествена сила от своя гръцки събрат по перо разкрива трагизма на тази съдба творецът на „Немили-недраги“ (и то като внушителен финал на повестта):

---

[1] Цит. по H. Pernot, Études de littérature grecque moderne, p. 109.
[2] Антология на новата гръцка поезия, т. I, стр. 97—98.

„А нашите приятели? . . . Почти всички оставиха костите си на Гредетинските негостоприемни височини . . . Остана жив само Македонски, комуто единадесетте рани заздравяха и дясната ръка изсъхна. Той сега е разсилен и мете с лявата ръка канцелярията . . . итоя лев в Стара планина, итоя герой на Гредетин малодушно трепери сега пред гласа на грубия писар . . . Една дълга агония! . . . Бедни, бедни Македонски! Защо не умряпри Гредетин? . . .“[1]

4

Излагайки в настоящата студия резултатите от свои наблюдения върху общите и национално-специфичните черти на българския и гръцкия романтизъм, ние не смятаме, че сме засегнали или изчерпали всички аспекти на третирания въпрос. По неизбежност задачата ни тук трябваше да бъде ограничена по обсег, и то не само защото подробно изследване се прави за пръв път, но и поради крайно ограничения наш достъп до оригиналите на повечето от разглежданите гръцки произведения. Да се надяваме, че студии от този род ще подготвят появата и на общобалкански изследвания, които ще допринесат да се изясни по-широко и сложната картина на романтизма изобщо в световната литература, да се осветли с по-голяма теоретична пълнота богатото многообразие на неговите естетически принципи, специфични изяви на национална почва и конкретно-историческо функционално предназначение.

[1] Ив. Вазов, Събрани съчинения, т. 5, С., 1943, стр. 140—141.

ЛИЧНОСТТА НА ПИСАТЕЛЯ

Към характеристиката на изобразителния стил в Житието на Ромил Видински от Монах Григорий

Константин Мечев

Малко изтъкван досега като писател със свое място в развитието на средновековната българска литература, Монах Григорий, биографът на своя учител Ромил Видински,[1] е в същност оригинално явление в литературния живот у нас през втората половина на XIV в. Наистина писателското му дарование не е така и толкова ярко, каквато е художническата дарба на именитите му съвременници Евтимий Търновски и Григорий Цамблак,[2] но, от друга страна, неговото „лично" присъствие в творбата му е така значително и толкова разностранно, та би могло да се говори за Григориев — на Монах Григорий, изобразителен стил в развоя на българската литература от тази епоха.[3] Такава склонност към „лична изява" е рядкост не само за нашите литературни творци от XIV в., но и за цялото близо десетвековно развитие на средновековната българска литература.

Тези художествени, идейни и личностно-творчески особености и не помалко голямото познавателно значение на Ромиловия живопис не само за българската, а и за балканската история отпреди шестстотин години[4] налагат текстът на Житието да бъде проучен по-грижливо преди всичко откъм литературна и психологическа страна — доколкото в този стилов и смислов контекст намира израз личността на писателя. Основание за едно ново проучване на житието е и изпълнилата се шестстотингодишнина от неговото съз-

---

[1] П. А. Сырку, Монаха Григория Житие преподобного Ромила, Памятники древней письменности и исскуства, т. 136, СПб., 1900; В. Сл. Киселков, Забравеният средновековен български писател Григорий, сп. Училищен преглед, г. XXIV, кн. 8; I v. Dujčev, Un manuscrit grec de la vie de St. Romill. Studia historico-philologica serdicensia. t. II, Sofia (Serdicae), 1940, p. 88—93; Ив. Дуйчев, Из старата българска книжнина, II, София, 1944, стр. XXIX, 401; К. Иречек, История на българите. Поправки и добавки от самия автор. Стъкмил за печат Ст. Аргиров, София, 1939, стр. 288.

[2] Мнението за идентичност на монах Григорий и Григорий Цамблак са оборени убедително още от П. А. Сырку, пос. съч., стр. XVI сл.

[3] Ив. Дуйчев, Болгарския лицевия рукописи XIV века (в книгата на М. В. Щепкина, Болгарская миниатюра XIV века, Москва, 1963, стр. 9) пише, че Григорий е пишел еднакво добре и на български, и на гръцки, поради което е трудно да се реши кой текст на Ромиловото житие е оригинал: българският или гръцкият. Тогава, през XIV в., се създават най-ярките произведения на гръко-славянската култура.

[4] Dujčev, op. cit., p. 92.

даване: посочването на Монах Григорий за смъртта на деспот Углеш Серски (26 септември 1371 г.) е указание, че Житието е написано около това време. Както отбелязва П. А. Сырку, след тази година Григорий „сходит со сцены“[1].

*

От първостепенна историческа, познавателна и литературна важност е постепенно развиващата се в житийния текст личностна биография и душевност на писателя — цел, каквато Григорий преднамерено не е имал. На събития, свързани и със самия него, той се спира, доколкото това му помага да характеризира героя си Руско-Роман-Ромил, на когото в продължение на дълги години е бил непосредствен ученик и последовател. Именно този факт определя постоянното непреднамерено „вплитане“ на Григорий в разказа: за литературното тълкуване, обект от съществено значение, особено когато се касае за проникване в една индивидуална характерология, за която, що се отнася до средновековните български писатели, сме така слабо осведомени.

Като композиция житейното клише изисква изрична текстуална прослава на отличения с житиен помен светец — това трябва да проличи ясно още от първия ред, от първата дума. Като всеки запознат и работещ в житийния жанр творец Григорий не може да не се съобразява с това изискване. В заглавието на неговата творба обаче има един елемент, който засилва по свой начин емоционалната експресия: Григорий изрично отбелязва, че е Ромилов ученик. Така че още тук, в заглавието, без поза и преднамереност Григорий заговорва за себе си. При това той пояснява, че освен ученик на Ромил е и доброписец. Докато сведенията за отшелничество и „ученичество“ при съставянето на житията не са рядкост — защото и на дело обстоятелствата са бивали такива — автохарактеристиката на Григорий, че е „доброписец“, носи един по-широк смисъл от оня, който се влага обикновено в тази дума — така както я разбираме днес. Григорий в същност обяснява не че пише „красиво“, а че умее смислено, в определен ред и в определена система да изложи редица от мисли, преценки и съждения.

Преди да премине към същината на своята тема, Григорий счита за нужно да въведе в разказа си едно „теоретично встъпление“ и чрез него да обоснове принципите си на „доброписец“. Това встъпление също доближава до духовния свят на писателя, приближава до неговата личност. Монах Григорий е убеден, че нищо не е по-достойно от това, да бъдат описани деянията на живелите някога светци, защото техният живот може да послужи като мярка и образец, достойни за подражание.[2] В този „пункт“ на своята общотеоретична „биографична концепция“ Монах Григорий стои плътно до схващането на Григорий Цамблак, който също свидетелствува, че е написал Похвалното си слово за патриарх Евтимий с практическа цел: да му се подражава.[3]

Като житиен похват и като художествена концепция тези моменти в двете жития не са естетическа новост, но синхронизирани с българската и с балканската история от края на XIII и началото на XIV в., се усеща непосредно, че те носят в себе си тревогата на епохата — тревога, продиктувана от настъпателната османска политика. Освен това сходството следва особено да се подчертае, тъй като призивите за подражание са във връзка с лица, току-що живели. От друга страна, те са продиктувани от лични впечатления: и два-

---

[1] П. А. Сырку, пос. съч., стр. XXXIII.
[2] Пак там, стр. I.
[3] Emil Kałuzniacki, Aus der panegyrichen Litteratur der Südslaven, Wien, 1901, стр. 29.

мата Григориевци възхваляват и сочат за пример собствените си учители. Тези призиви за подражание звучат убедително, понеже патриарх Евтимий и Ромил не са „старозаветни пророци“ или „евангелски дейци“, а живи довчера люде — и затова и най-възвеличаващата идеализация не е могла да затъмни въздействено биографичното в техния живот. Това потвърждава сам Монах Григорий, когато пише, че е добре подвизите на „необикновените“ мъже-страдалци да бъдат видени от хората с техните „умни очи“[1], тоест всичко, направено от тях, да бъде оценено от потомството чрез филтъра на чувството: най-точната везна за всяка нравствена стойност. Без Григорий да го е казал пряко, то се подразбира от само себе си: размерите на това въздействие ще са най-големи, когато то има домашен произход. На същото мнение след около тридесет години ще бъде и Григорий Цамблак.

За да пристъпи към своите внушения, Монах Григорий се е ръководил най-вероятно от максимата, че въпреки добрата воля на хората в своя ход времето затрива възпитаващите в добро човека дела, поради което те трябва да бъдат записани.[2] Това гледище е в съзвучие с народната мъдрост, на която Григорий никак не е чужд, а е заемал от нея, както е установил това още П. А. Сырку.[3] Същевременно забелязва се съзвучие с класическото летописно правило, че времето е неумолимо: казаното отлита, а записаното остава. Водим от този нравствен и практически критерий за ценността на записания и предаден на поколенията жизнен пример, Григорий призовава тия, които ще четат в бъдеще неговата повест, да се отнасят към нея с доверие и да не помислят, както биха постъпили завистниците, че той я е написал за собствена прослава.[4]

Това авторско уточнение доближава не само до душевността на житиеписеца, но и до литературните нрави на епохата. От съществен интерес е съобщението за наличие на завистници: сведение, което Григорий едва ли съобщава случайно. По-скоро касае се за непосредствена проява на неговото осъзнато старание да бъде всякога справедлив. Както ще се види нататък (сам монах по битие), той не идеализира напълно и безкритично монашеството като институция и монасите като членове на тази институция: Той забелязва и не пропуска да маркира, че и между монасите имало не един и двама капризни. Колкото това и да му е било нужно за контраст, все пак по-естествено е да се приеме, че той стои близо до житейската правда, когато разказва как неговият герой Роман (Ромил) прислужва на изнервени монаси, на които той — д ъ л г о т ъ р п е л и в и я т — не може всякога да угоди, дори веднъж през зимата трябвало поради зла воля на обслужваните да спи на открито,[5] но за това по-подробно ще стане дума по-нататък.

Уточнението, че Григорий е написал Житието на Роман (Ромил) не за своя прослава, не принадлежи само на него. По форма тя не е повече от стилен етикет. Съобразно с прогресивния в художествено и смислово отношение развой на българската литература от XIV в. обаче то е израз на стремежа да се оценява по възможност по-пълно и справедливо приносът на всяка личност за благото на обществото. Връзка с тази колкото литературна, толкова и социална концепция има и убеждението на Григорий, че тези, които осъзнаят истинската цена на Ромиловия жизнен стремеж и реализиран подвиг да бъде високонравствена личност, ще бъдат уязвени в сърцата от жило[6] —

---

[1] П. А. С ы р к у, пос. съч., стр. 1.
[2] Пак там, стр. 2.
[3] Пак там, стр. XV.
[4] Пак там, стр. 2.
[5] Пак там, стр. 11.
[6] Пак там, стр. 2.

изразен и стилен похват с важно характеризиращо предназначение и в творчеството на Григорий Цамблак, особено в неговото бележито Похвално слово за патриарх Евтимий.[1]

С принципните си становища, изложени дотук, Монах Григорий желае да „приближи" своя читател до същината на своята художническа цел: да го запознае отблизо с една необикновена човешка биография или по-точно да покаже как при наличие на високи нравствени стремежи величието се ражда и създава в бита на ежедневието. А защото произведението му е било предназначено и за прочит, в своя разказ Григорий не пренебрегва и собствената си личност, а от време на време я разкрива повече или по-малко. Към подобен творчески и изобразителен подход са го насочвали както обикновената човешка делнична практика, така и усетът му на художник. По тези причини Григорий е сметнал за целесъобразно да пренебрегне и обяви за невалидна заличаващата личността на твореца граница на авторската анонимност.

Приключил с встъпителната теоретично-принципна част на житието, Монах Григорий преминава към „фактическия" предмет на своята повест. Както и трябва да се очаква, родното място на един заслужил прозвището „преподобен" трябва да се прослави. Така в съгласие с установената през средновековието житиеписна практика постъпва и Григорий. Краткото, но съдържателно известие за родното място на Григорий гласи дословно: — **изнесе оубо сего добляго славнѣншін градъ бдинь, иже къ истроу лежещин, его же и пицін страноу не погрѣшитъ, кто нарецін.**[2]

Това начало от „конкретния текст" на Житието е от значение за разкриване на важни страни от личността на Монах Григорий. Дали е бил той някога във Видин или не — преки данни няма. Увереността му обаче, че който нарече този град — както него самия, така и околността му — „хранителница" на страната, сиреч на България, няма да сгреши, навежда естествено на мисълта за българското народностно съзнание на Григорий — елемент, който в неговия житиен разказ „присъствува" неведнъж. Разбира се, като се изразява така за Видинската покрайнина, бидейки религиозен човек, Григорий е имал пред вид не по-малко и духовното светило Ромил — светило, изгряло именно там, във Видинско. Въпреки това обаче неговите думи носят по-голям товар от прекия си смисъл, което е указание, че при дълготрайното им сътрудничество и взаимен живот Ромил е говорил на ученика си за плодородието на земята в своя роден край. Едно продължително съжителство никога не може да изтрае и да се крепи на една струна.

В народностен и патриотичен план може да се тълкува и поясненията на Григорий за произхода на Ромил от родители средноимотни, което обаче не им пречело да са благочестиви християни и да подаряват според възможностите си на бедните.[3] Народностното и патриотичното се състои в това, дето дори и в обикновената българска среда — майката на Ромил е българка и сигурно по нейно настояване той бива кръстен при раждането му с обикновеното българско име „Руско"[4] — се раждат духовни кърмилници. Тази мисъл се подкрепя от автора на житието с една обикната в житийната схема хипербола: младият Руско бил наричан в родния си град „отрокостарец", т. е. младеж, надарен с необикновена мъдрост.[5]

---

[1] Е. Kałuzniacki, op. cit., стр. 56.
[2] Сырку, пос. съч., стр. 3.
[3] Пак там.
[4] Пак там.
[5] Пак там, стр. 4.

Въпреки ясния генезис на тази забележка тя въпреки това съдържа характеризиращи елементи и за автора си. Това се отнася най-вече до уточнението, че още като млад момък Руско, бъдещият Роман (Ромил), бил, така да се каже, в устата на хората. Образното слово — **иже в градѣ ономь живоущихь, им же вь оустѣхь присно обношаше се юнааго разоум же и прѣмоудрость** — тук несъмнено е заето от народната речева практика, непретърпяла съществени лексически и смислови промени и до днес: и сега, когато за някого много се говори, казват, че е в устата на хората.[1]

Видинската слава на Ромил (Руско) естествено не траяла дълго. Разбрал, че родителите му имат намерение да го оженят, той напуснал родния си град и отишъл в Търново, който в тази начална част на разказа си Григорий нарича **Торвон**.[2] За да избегне напълно сигурно нежеланата женитба, той решава да се замонаши. С яснотата на протокол Григорий предава срещата-разговор на Руско с игумена на манастира „Богородица Одигитрия" край Търново и запознава след това с ревностната служба на младия монах (за която се позовава на чужди сведения): **и съсвидетелствоють ми нжел нзначела знающіей его, іако от самого вндѣніа подаваше оубо оумь нмоущінмь разоумѣти живоущіе въ доушн его смѣреніе.**[3] Този стремеж към фактическа пълнота и изчерпателност доказва, че Григорий се е постарал да изучи живота на своя герой, говори за познанствата му с монаси, осведомени за първите години от Ромиловото монашествуване. Доказателството в истинността на това познание се изразява чрез личното местоимение „ми". От друга страна, това местоимение указва, че Григорий е написал житието на учителя си наскоро след смъртта му и че е събирал сведения за него още докато той е бил жив. Впрочем нужно е още да се добави, че и в този пункт Монах Григорий е предтеча на точната емпирична метода, прилагана в началото на XV в. от Григорий Цамблак, който пише за учителя си патриарх Евтимий: „За неговата пот и за неговите телесни подвизи свидетелствуват монасите от Студийската обител, които още живеят. Достоверни свидетели са и жителите на Лаврата на преподобния Атанасий и безмълвниците от цялата Атонска планина."[4]

И двете извадки от житията са по смисъл паралелни с позоваванията в сегашните исторически трудове и изложения. Разбира се, касае се за едно начало, което поради историческата участ на българския народ ще се утвърди едва след четири столетия.

Пак по документален начин описва Григорий крайтърновската Света гора, за която знае, че някога там живеели много монаси, а също така, че и в негово време тя пак била населена — **множьство нноκь живѣше и даже и до нынѣ живоуть**.[5] Не е невъзможно след смъртта на Ромил около 1371 г. Григорий да е посетил Търново и да е разговарял с монаси, някогашни другари на учителя му: такова допускане се налага от категоричността на Григорие-

---

[1] При познатата вече склонност на Монах Григорий към образните народни изрази тази заемка е съвсем естествена и е по своему белег за близостта на житиеписеца до народното мислене и за постепенното приближаване на житийната литература до народната мисловност и нужди, впрочем черта в по-голяма или по-малка степен присъща на българската житиеписна традиция още от нейното зараждане. Причината за това явление е добре позната: тя е в превратната и тежка съдба на българския народ.

[2] Сырку, пос. съч, стр. 5. Пак там, стр. XIII, Сирку дава и други форми: **Трнново Трновъ, Трънов**. За формата **Торвон** смята, че е заета от някакъв неизвестен хронограф. В т. нар. „Задонщина" — вж. Повести о Куликовской битве, Москва, 1959, стр. 13, се среща форма **Торнавч**, близка до сегашното диалектно произнасяне на името — Търнову. Срв. К. Иречек, История на българите. Поправки и добавки, стр. 298.

[3] Сырку, пос. съч., стр. 5.

[4] В. Сл. Киселков, Митрополит Григорий Цамблак, София, 1946, стр. 37.

[5] Сырку, пос. съч., стр. 5.

вите твърдения. Начинът, по който се цитират сведенията за Търново, подсказва, че българската столица е била посетена от Григорий, така да се каже, с „изследователска цел".

Подробното изучаване на „търновския период" от живота на Ромил е било важно за Григорий с оглед на задачата му да даде възможно по-пълен и точен портрет на почитания от него изтъкнат подвижник и исихаст. В Търново Ромил проявил една от големите си и свойствени само на него способности: да лови риба при всякакви условия и да я предоставя за храна на нуждаещи се именно от такова ядиво монаси.[1] С това занятие ще се прочуе той после и в Парория — затова на Григориий е било „нужно" да познава началото, още повече, че заради неибикновеното си риболовно умение преименуваният най-напред в Роман Руско заслужава похвалното име „Добророман".

Що се отнася до „художествената същност" на темата за ловената от Роман риба, тя се „реализира" в символа: както Роман-Ромил е бил голям ловец на риба, по същия начин би трябвало „да хваща" сърцата на другите — запознати с живота му — неговото себеотрицателно служене на бога. Или, казано другояче, чрез превърнатия в художествен образ бит Монах Григорий се стреми да внуши съкровени свои мисли, главната от които е: смисълът на човешкия живот се състои в служба за полза на другите. В християнството тази мисъл е конвенционална, същественото в случая обаче е, че за Григорий нейната основа не е само теоретична, разсъдъчна, а е преимуществено практическа, материална. Към обобщението си той е тръгнал от едно най-обикновено човешко делово умение — да се лови риба. По такъв начин Григорий „се представя" като автор, който умее да свързва в едно частното и общото, теоретичното и конкретното — като при това сполучливо надмогва битоописанието.

Честта и славата на Ромил в търновския манастир „Света Богородица" са големи и на тях особено много се радва игуменът.[2] На Роман обаче в този манастир се сторило шумно и понеже обичал самотата и като всички истински монаси-исихасти бил неизчерпаем източник на сълзи,[3] щом научил за новоизграждащия се в Парория от Григорий Синаит манастир, веднага се отправил нататък. Григорий пише, че на неговия учител се искало да има криле, за да литне и да пристигне колкото се може по-рано в Парория: **и аще възможно бѣ емуо крилѣ възѣти и въздоухъ прѣлетѣти и тамо** (Парория — К. М.) **въскорѣ обрѣстисе.**[4] Макар и прозаично по форма, това „съобщение" поразително наподобява народния песенен стил. Емоционалният тон идва от това, че Ромил сам лично разказвал за този свой стремеж на Григорий: **сице аз сего повѣдающа оуслышах.**[5]

Все в този народностен мисловен кръг е и уточняващата забележка на Григорий, че щом веднъж научил за Парория, Роман с тялото си бил в Загора (България), а с душата си в Парорийската пустиня: **отолѣ оубо тѣло**

---

[1] Сыркy, пос. съч., стр. 6.
[2] Пак там.
[3] Пак там.
[4] Пак там, стр. 7.
[5] Пак там. Би могло да се говори за приемственост в посока: Ромил—Григорий в уважението към народната мъдрост, на нейната идентификация със съкровени чувства на хора из просветените среди. Със съдържанието си разглежданият пункт от Житието на Ромил е своеобразен документ, че в някои отношения — макар и връзката да е твърде далечна — българският исихазъм от XIV в. може да се сравнява със сантиментализма в ново време. Пренесени отвън, и двете литературни течения бързо добиват български облик и служат всяко за епохата си на определени народностни и патриотични цели и принципи, главният от които е формирането на народностна и национална българска литература.

имаше загорїе, доушоу же поустъıні парорійскаа.[1] Решението си обаче да напусне Търново Роман не взема веднага: спира го обичта към игумена, страхува се да не би, като му съобщи решението си, да го окърби. Но веднъж възникналата мисъл съзрява в убеждение и Ромил предприема решителната крачка — тръгва за Парория. Или, както Григорий се изразява, — **нъ обаче на мнозѣ оутвъръдивсе помысль отхожденіа.**[2]

Новото и съществено като изобразителен стил в разглеждания пасаж е забелязаното и маркирано естествено движение на мисълта — движение, при което „чудодейственото" изобщо не присъствува. Впрочем в основата на смисъла си целият текст на Григорий е освободен от необикновеното, подход, с който се поставя ново идейно и художествено начало в развитието на средновековната българска литература. Тя постепенно се приближава до естествените човешки психологически състояния и до техните подбудителни причини.

Без да се отива зад естествения смисъл на средновековната лексика, като израз на земната Ромилова психология следва да се приеме отбелязаната от Григорий подробност, че когато учителят му тръгнал за Парория, взел със себе си своя връстник и „с ъ т а й н и к" Иларион.[3] За да легитимират автономията на една личност, не е нужно тези тайни мисли да „излизат" много извън кръга на обикновеното монашеско битие. Ето защо, като следи криволиците на Ромиловата мисъл и като ги регламентира чрез словото, Монах Григорий — желае ли това съзнателно или не — обогатява по свой начин психологическо-изобразителния диапазон на българската литература от преди шест века.

С пристигането на двамата монаси в Парория е изпълнено едно тяхно съкровено желание. По тази причина те разказват на манастирския игумен Григорий Синаит **въса іаже о себѣ.**[4] Така „сътайничеството" на Ромил и Иларион е „издигнато" на една по-висока степен: тяхната тайна е вече достояние на още един човек — на Григорий Синаит, когото те признават за свой манастирски ръководител. Тази постъпка е поднесена от Григорий като естествена проява на обикновения, ежедневен човешки бит. Както може да се съди от текста, този подход не е търсен от Григорий — той просто репродуцира разказа на самия Роман — явно рядко склонен да обяснява, което и каквото и да било за себе си, чрез намесата на свръхестествени сили.

Верността на тая характеристика се доуплътнява от сбитата и тъй съдържателна картина на Ромиловия живот в Парория, където той заслужава възвеличаващото прозвище „Добророман"[5]. Тук, в Парория, поради нуждата да се помага при изграждането на новия манастир, Роман носи греди (**брьвна**), дървета (**древне**), гаси сурова вар (**варь мѣшаше водою**), помага на готвачите в кухнята (**сокачинца**) и на работниците в хлебарницата (**хлѣботворница**).[6]

Всичките тези толкова земни дела на Роман дават повод на Григорий да припомни някои съждения за християнските добродетели. Идейната посока на тази ретроспекция е да се свърже миналото с настоящето. Ето защо от гледна точка на търсената и изграждана тук характеристика на Григорий като писател, този опит — да се дирят сходства и свързващи линии между

[1] Сыркy, пос. съч., стр. 7.
[2] Пак там.
[3] Пак там.
[4] Пак там, стр. 8.
[5] Пак там.
[6] Пак там.

минало и съвременност (XIV в.) — пак прозира поглед на литературен творец, за когото „земното знание“ стои в основата на всеки човешки успех. По необходимост езиковото вещество на тези разбирания обаче остава в основата си средновековно, със силно присъствие на религиозното. Съобразно с епохата, през която живее и твори Григорий, това е напълно естествено.

Най-сетне трудният строеж в Парория е завършен, монасите се уединяват в своите килии и започват „духовните“ си упражнения.[1] Григорий Синаит възлага всекиму подходяща работа. Тъкмо когато се „разпределят“ задълженията, той забелязва духовната мъдрост на Роман и решава да му възложи грижата за един престарял и „разслабен“. старец. По този повод Григорий директно се обръща към своя читател и настоява: „Тука слушай внимателно!“ — **нъ зде вънми мн разумно.**[2]

Това императивно подсещане идва като естествен израз и реакция на убедеността у Григорий, че му предстои да изложи факти и да съобщи мисли от първостепенна важност — самопреценка, в правилността на която той успява да убеди читателя на своето съчинение дори и днес: шест века, след като е било създадено. Разказът за грижите на Роман към нервния и с болен стомах стар монах е един прекрасен психологически и веществено-документален етюд, предоставящ знание както за личността на Роман, така и за писателското умение на Григорий. По тази причина той заслужава да бъде подробно преразказан, за да види как интересното събитие и вълнуващото преживяване могат да оживят словото дори и на по необходимост свързания с църковно-религиозната стилистика и изразна догматика писател.

В Синаитовия парорийски манастир имало един престарял и изнемощял от телесни и душевни страдания монах. Неговата слабост обаче се дължала все пак не толкова на телесни болки, колкото на почти без прекъсване облаваща го духовна ярост. Това правело помощта спрямо него от страна на по-младите и по-здрави монаси невъзможна. Григорий Синаит, който познавал умението на Роман да помага на болни,[3] му наредил именно той да бъде прислужник на „разслабения“. Поруганията, на които бил подложен от болнавия старец Роман, са толкова много, поради което неговият биограф счита за подходящо да си послужи при оценката им с образния език на Иван Лествичник: „Пия всеки ден поругания и унижения като жива вода. . .“[4] Особено тежко било това, че старецът страдал от стомашна болест и не можел да яде нищо друго освен риба. И ако през лятото на Роман било лесно—нощем поставял мрежи, а денем ловял рибата — зимно време работата му се затруднявала, защото в Парория било много студено и водата замръзвала навсякъде: по реки и по езера, при това замръзвала дълбоко — **въ образь камене пръваратисе.**[5] Зимите тогава — вероятно поради девствеността на странджанските гори — били много тежки и снегът оставал неразтопен чак до април. Когато за пръв път при такава тежка зима Роман останал без риба за стареца, не знаел какво да прави, но нуждата го научила. В духа на народното мислене Григорий пише по този повод: **изьобрѣтителна бо есть нужда и къ многымъ оумнишленіомь возводнть доушоу.**[6] Размисълът довел до

[1] Сырку, пос. съч., стр. 9.
[2] Пак там. Като стил този призив напомня вълнуващото обръщение на Паисий Хилендарски: **вънемлите вн чтателн и слншателн . . .** Вж. История славеноболгарская, подготвена за печат от Никола Филипов, б. г., стр. 17. Разглеждания пасаж от Ромиловото житие (Ив. Дуйчев, Из старата българска книжнина, II, стр. 237) превежда „Но тук да видим разумно“. И при този превод обаче сходството с Паисий остава.
[3] Сырку, пос. съч., стр. 9.
[4] Пак там; Ив. Дуйчев, пос. съч., стр. 237.
[5] Сырку, пос. съч., стр. 10.
[6] Пак там.

предизвикващото у Григорий възторг решение: след като разравял снега с лопата и разбивал леда с чук, Роман нагазвал с крака в ледената вода и я размътвал. Било му много студено, зъбите му тракали, но докато упоените риби не показвали глави в мътната вода, той не спирал да гази. Григорий изрично подчертава, че като разказвал за тази „чудна ловитба" на Роман, умът му се възторгвал, пишещата му ръка изтръпвала, а очите му се изпълвали със сълзи.[1]

Зад обикновената „тъжовна монашеска нагласа" тук напират и рушат нейната шаблонна граматическа емоционалност свежи и естествени човешки чувства, защото наистина е достойно за състрадание мъчението при голям студ да се гази в снега и в леденостудената вода. „Чудната ловитба" също има пряк и преносен смисъл. Преносният смисъл се състои в надмогването на физическата съпротива срещу студа със силата на волята.

Въз основа на разглежданото място от житието могат да се направят частични изводи за исихасткия етичен идеал, които се свеждат главно към следното: за исихастите пътят към желаното от тях „пряко общение" с бога е минавал през изпитанията на земния живот. Превъзмогването на тези изпитания не всякога се е удавало на борещите се с тях. С разказа си за почти непосилното Романово страдание — да лови риба през зимата — Григорий добре доказва това. Неговото изложение обаче не се ограничава само с „обикновената стойност" на емпиричния факт. Сам емоционална и впечатлителна натура, Григорий успява да съпреживее трагичната участ на своя учител и от това словото му се обогатява с вълнуващи чувства. Един от „показателите" за силата на тези чувства е уточнението на Григорий, че когато се запознал с Романовите спомени, сам той заплакал.[2]

Изпитанията на Роман с „разслабения старец" достигат своя връх, когато веднъж, недоволен от него, старецът го оставил през нощта навън. Тъй като било студено — **зимно бо бѣ време**[3] — навалял много сняг и сутринта Роман бил намерен затрупан от валежа полумъртъв. Подтекстът на този епизод носи преценката, че Роман издържал, водим от убеждението изпълнението на дълга да е всякога неотменно. Така Григорий отново „демонстрира" непринудено естествеността и правдивостта на своята търсеща писателска мисъл.

Като следва естествената хронология на събитията, Григорий се стреми да извисява непрекъснато личността на Роман — а чрез нея неволно и собствената си личност на творец. За илюстрация е подходящо да се използува известието, че след смъртта на нервния и всякога недоволен старец Роман не можел никак да понася безделието: **не трьпѣща самовластно ходити.**[4] Нравственият извод е, че ежедневната среща с препятствия е възпитала душевността на Роман не толкова към смирение — макар че той много често пролива потоци от сълзи, — а към действие. От тази „нравствена мярка" произтича или по-точно свързана е с нея художествената цел: ако не да се възвеличи, да се отдаде дължимото на действеното начало в човешката природа. Този нравствено-естетически принцип присъствува и упражнява своето „въздействие" във всичките основни съчинения на Григорий Цамблак.[5]

[1] Сырку, пос. съч., стр. 10.
[2] Пак там, стр. 10.
[3] Пак там, стр. 11.
[4] Пак там, стр. 12.
[5] Казано с терминологията на съвременната литературна критика, Монах Григорий е потърсил героичното в делника, в обикновения жизнен факт и детайл. Впрочем поради историческата съдба на българския народ в по-голяма или в по-малка степен тази черта е присъща на българската литература още от възникването на първите и по-значителни произведения. Така че като писател Монах Григорий е едновременно новатор и продължител на една установена преди него традиция.

Поради многобройни разбойнически нападения в Парория, при които били отвличани и малките запаси от ръж на монасите,[1] Роман се завръща в България: **и в загоріе паκы възвращаютсѣ**,[2] като се настанява в местността „Могкры“, отстояща на един ден път от Търново. Без да е означено колко време е престоял Роман в новото си обиталище, не е пропуснато да бъде записано, че цар Иван Александър забранил на разбойниците и убийците да безпокоят „божиите раби в Парория.[3] Както изглежда, това не станало без влияние от страна на Роман. Заедно с Теодосий Търновски той трябва да е известил на българския цар за грабежите на парорийските „хусари“, които получили от Търново „гневно“ запрещение да престанат с издевателствата си. За това съдействие на българския цар пише в своите жития на Теодосий Търновски и Григорий Синаит, и цариградският патриарх Калист.[4]

Като писател Григорий предоставя тук за изводи значителен материал. Най-напред той свързва в едно монашески идеал и държавно управление. След това — мирната и добре уредена държава, която всява респект и уважение у разбойниците, е България, а не Византия. На трето място — именно българският държавен глава е в състояние да усмири разбойниците в Странжда планина. Както ще се види по-нататък, византийският скопелски кефалия се задоволява (очевидно такива са възможностите му) само да предупреди парорийските монаси, че в Странджа ще отидат мюсюлмани на лов за диви животни.[5] С нищо повече той не може да им бъде полезен. Ако Григорий беше грък — сам обяснява, че пристигнал в Парория от Цариград[6], — той едва ли би толкова величал българите и техния владетел[7] въпреки наличието на прецедента, оставен от патриарх Калист.

По един внушителен начин Иван Александър смирява парорийските разбойници и Роман поема отново пътя за любимата си Парория.[8] При него е вече и бъдещият му биограф. Между двамата се установяват отношения на близост, поради което оттук нататък в разказа си Григорий няма да пресъздава чужди спомени, а ще пише за онова, което сам е видял, преживял, премислил и почувствувал. За доопознаване на неговото писателско умение това обстоятелство е от съществено значение. Вследствие на естествено наложилото се първо лице на повествованието житийният разказ зазвучава с една нова и свежа интонация.

Този елемент на съпреживяност се забелязва най-напред в ескиза на Григорий за обхваналата веднъж из един път Роман печал — според исихастите път за „приближаване“ до бога.[9] Това станало така: когато група монаси били

---

[1] Сырку, пос. съч., стр. 12.
[2] Пак там.
[3] Пак там, стр. 14.
[4] В. Н. Златарски, Житие и жизнь преподобнаго отца нашего Теодосиа, иже в Трънове постничьствовавшего, съписано светейшим патриархом Константина града кир Калистом. СбНУ, кн. II (XX), 1904, стр. 14; срв. още Житие Григория Синаита, составленное Константинопольским патриархом Калистом. Посмертный труд П. А. Сырку, ПДПИ, т. 172, СПб., 1909, стр. 42. На съвременен руски език Житие Григория Синаита, превод на И. Соколов, Москва, 1904, стр. 66—68 и стр. 120—121.
[5] Сырку, Монаха Григория, стр. 17.
[6] Пак там, стр. 14—15.
[7] Знае се, че доколкото византийците са обръщали внимание на българската литература, това е било винаги по политически съображения. Вж. Александър Милев, Гръцките жития на Климент Охридски, София, 1966.
[8] Сырку, пос. съч., стр. 14.
[9] Пак там, стр. 15.

на обща трапеза, Роман се оттеглил и се уединил в килията си. Но, както забелязал Григорий, още преди да се отдели от другарите, той бил **ꙗко въсхыщень. . . . и оумь имѣе нѣгдѣ въ мьчтаніи.**[1] Именно в такова състояние на напрегнатост той напуснал общата братска трапеза.

Отначало монасите сметнали, че причината за напускането на монасите ще да е някаква телесна потреба,[2] но времето минавало и Роман не се връщал. Тогава излязъл да го подири сам Григорий. **Изыдох аз на възысканиѥ его** — пише той. Не можал да го намери, обаче го чул да плаче — **Яцѣе бы жена некаа погребшіа своего моужа или єдинородна сына.**[3] Най-сетне, успокоен от сълзите, Роман се върнал, но не се докоснал до храната, а измолил общото съгласие на другарите си да си построи килия близо до реката, за да има възможност да лови риба: той отново прислужвал на нуждаещ се от такава храна старец.[4]

Въпреки стремежа на Григорий да възслави отшелническите склонности и добродетели на Роман, в същност се е получил един твърде битов по смисъла си разказ. В постъпката на Роман има много преднамереност: неговият плач му е нужен, за да си измоли правото да живее край реката и да лови риба. Риболовството се е превърнало за него в една особена страст. Малко невероятно изглежда, дето в парорийския манастир има толкова много монаси, които не могат да приемат никаква друга храна освен риба. . . След това битов характер има и сравнението на плача на Роман: той ридае като осиротяла жена. Това сравнение едновременно издига и снизява емоционалната тоналност. За характеристиката на самия Григорий от значение е фактът, че въпреки всичкото му желание да придаде на следваното от Роман поведение смисъл на необикновена постъпка, това не му се удава: в края на описанието си съвсем в „делови план“ пише за риболовното умение на своя учител — **ловить оубо рыбы и старцоу и отцоу своемоу.**[5] Лично запознат с описваните събития, Григорий не може да се освободи от тяхната „материална прегръдка“.

Близостта на Григорий до земното проличава още повече от следващата част на неговата житийна повест — част, отнасяща се до известията на гръцкия скопелски кефалия до монасите в Парория. „И тъй, както ни беше добре и преживявахме — пише Григорий, — скопелският кефалия ни писа, че мюсюлмани ще дойдат там (в Парория — К. М.) на лов за диви животни. Ето защо трябваше да се направи едно от двете: или да се скрием в (манастирската) кула. . . ,или да напуснем манастира, както той ни съветваше за наша полза, загрижен за спасението ни. . .“[6] Тези жални известия разплакали монасите, тъй като трябвало да напуснат своята така обичана „пустиня“.

Все пак обаче над монашеското тук надделява жизненото, битовото, дори би могло да се каже народностното. Жизненото — то е във връзката на монасите с външния свят. Битовото — че на тях не им се иска да нарушат веднъж установеното: да живеят на определено място. И накрай народностното — то се усеща в критическите упреци срещу скопелския кефалия, който въпреки добрите си намерения предлага на монасите истинска капитулация: да избягат или пък да се скрият в манастирската кула. И двата пътя са опасни, рискувани. Иван Александър постъпва другояче: той прогонва разбойниците...

---

[1] П. Сырку, пос. съч., стр. 15.
[2] Пак там.
[3] Пак там, стр. 15—16.
[4] Пак там, стр. 16.
[5] Пак там, стр. 17.
[6] Пак там.

Както и следва да се очаква, монасите не се скриват в кулата и Ромил, неговият близък другар Иларион и Григорий се отправят пак за „Загория", сиреч за България,[1] където отново се настаняват в местността „Могкры" на един ден път от столичния град Търново.[2] Без да е споменато името му, и чрез този епизод се въздава хвала на българския цар, който за Григорий е истинският защитник на парорийските монаси. Ако не са чувствували закрилата на владетеля, ако не са се усещали българи по съзнание, тримата монаси не биха се отправили за България. Ето защо няма да бъде неестествено, ако се каже, че с много свои идейни аспекти Житието на Ромил Видински от Монах Григорий подготвя и гради в много отношения патриотичната линия в житийната проза на Григорий Цамблак и особено на неговото Похвално слово за патриарх Евтимий.

Това влияние на по-стария Григорий върху по-младия поставя в нова светлина въпроса за идейното и художественото развитие на българската литература през XIV и началото на XV в. и отделно по своему определя мястото на Монах Григорий в този недостатъчно проучен в естетическа насока от нашето историческо литературознание процес.

Пустинолюбието на Ромил обаче било безгранично и при първа възможност той отново се връща в Парория, където преживял далеч от „човешката суета" пет години.[3] Именно през тези пет години се преименувал от Роман на Ромил. Сюжетът на темата за пълното отшелничество на Ромил дава възможност на Григорий да покаже една нова страна на своето писателско умение. По спомени на Ромил той запознава за една негова среща с „бесовете"[4]. Отначало бесовете само се опитвали да сплашат Ромил и да го изпъдят от пустинята: за тази цел те му показвали устрашаващи светлини. Ромил обаче не се поддал на заплахите. От своя страна бесовете стават по-настъпателни — започват да излъчват мълнии и гръмотевици: **мълніе и громовы.**[5] Друг път хлопали подобно на движещи се кораби, понякога се получавало дори така, като че ли дърветата изпускали гласове: **дрѣвеса гласы изсилати.**[6]

Смисълът на тази демонология не напуска пределите на обикновените делнични и битови представи. Измъченото тяло и изострените нерви на Ромил са възприемали по хипертрофиран вид обикновените природни явления, особено бурята, мълниите и гръмотевиците. Най-силната поетическа поанта в текста е „говорът" на дърветата. Живял дълго време в гората, Григорий е имал усета да установи „душевен контакт" с нея.

От друга страна, тези страдания на Ромил са великолепна художествена прелюдия на неизбежното: разрухата на Синаитовия манастир. Мюсюлманите обсаждат много пъти пирга и монасите нямали друг изход, освен да се разбягат и да запалят кулата, за да не се настанят там „богопротивни"[7]. Чудесното върви редом с обикновеното, но като преобладава трезвият поглед за света, за човешкия живот.

И пак пътят отвежда Ромил към „Загория" — **изыде ис пустынее оноѥ и къ загорiе паκы възвращаѥтсѧ.**[8] Като пристигнал тук, избрал си за постоянно жи-

---

[1] Наименованието на България като „Загория" се утвърждава след освобождението от византийското владичество през 1185 г. Като владетел на Загория титулува цар Калоян папа Инокентий III, Извори за българската история, т. XII, София, 1965, стр. 314 и др.

[2] С ы р к у, пос. съч., стр. 18.

[3] Пак там.

[4] Пак там, стр. 19. По този повод Сирку разсъждава на стр. XV.

[5] Пак там, стр. 19.

[6] Пак там.

[7] Пак там.

[8] Пак там, стр. 19—20.

велище пусто място, далече от града (очевидно Търново) и си направил колиба: **колнбоу вьдроузнвь.**[1] В България обаче разстоянията между населените места били малки, нямало големи „пустини“ като Парорийската. Където е да се установял монах, при него идвали и други и той не можел да е истински отшелник. Навсякъде имало села.[2] По тази причина Ромил се установил в крайтърновската Света гора,[3] която, отбелязва Григорий, **вьседръжителю богоу по разлнчныхъ н многынъ врѣменех прнсные в рабы показа.**[4]

Наистина именно в тази „Света гора“ Ромил е започнал своята „монашеска кариера“, но възхвалата на това българско монашество и културно средище не се отнася само до Ромил като негов възпитаник. С току-що приведеното място: че на вседържителя бог през различни времена крайтърновската Света гора е дала истински служители, Григорий обобщава далеч по обхватен исторически път. В Света гора имало толкова много монаси, та от беседите си с тях Ромил изпаднал в състояние на изнемога: **сълоучааше же се н нзнемагатн емоу множнцею многаго ради съвѣседована прнходещнх нноковь.**[5]

На Ромил обаче е нужна тишина и от българската той се отправя към атонската „Света гора“. Заедно с него напуска „Загория“ и Григорий — **н азь самь недостойный съжителства его от загорія пришьдь.**[6] Двамата пришълци от България обаче не са „напуснати“ от „божието внимание“ — дори им се оказва помощ над всичко очаквано и допустимо: изпаднали в голяма нужда за прехраната си, те получават храна от един прокажен. Лично участвувал в срещата с алтруистично настроения болен от проказа, по този повод Григорий дава едно динамично описание, което го представя като добър психолог. От интерес е забележката, че когато получил от прокажения едва ли не цял чувал хляб, Григорий хукнал към Ромил — **оутекомь въздыдох къ преподобномоу.**[7] Това уточнение някак нарушава каноничната представа за монашеско благолепие.

Все в тази посока на конкретност, която му е природно и творчески присъща, върви разказът на Григорий и по-нататък. С живост и топлота повествува той за помощта, оказана от Ромил при постройката на една монашеска килия.[8] Веднъж, когато Григорий и Ромил се хранели заедно в общата им килия, чули, че наблизо някой сече дървета. Григорий излязъл и гневно и невъздържано казал на човека — той бил родом от Трапезунд — „Кой си ти, брате, и как си посмял да сечеш дърва край нашата килия!“[9] А чужденецът, непознат и беден — защото, в стила на народната мъдрост, забелязва Григорий „Нищетата смирява“ — му отвърнал кротко: „Прости ми, отче, тъй като съм чужденец и не знаех, че тук има килия.“ Извинителният отговор развълнувал Григорий и той поканил чужденеца да влезе при него и при Ромил. Поканили го дори да яде. В естествено последвалия разговор станало ясно, че той дошъл в Атон от Трапезунд. Гостът спечелил напълно Ромиловото доверие и той наредил на своя ученик и помощник следното: „Григорие — рекъл той, — каквото имаш в своята килия, раздели го на

---

[1] Сырку, пос. съч., стр. 20.
[2] Пак там.
[3] Пак там.
[4] Пак там.
[5] Пак там.
[6] Пак там, стр. 21.
[7] Пак там, стр. 22.
[8] Пак там, стр. 22—23.
[9] Пак там, стр. 23.

две и дай в името на господа половината на този беден брат."[1] Григорий отначало се противял — защото не бил се освободил от своето „плътско мъдруване": плътьское и еще моудрованіе имын[2] — но накрая се съгласил.

В историята на средновековната българска литература е рядкост името на биографа или на един преподобен да „попадне" толкова явно в Житието. В Ромиловото житие присъствието на Григорий би могло да се определи като изключително. Сам Ромил зове ученика си: „Григорие!".

За действения характер на Ромил и за склонността на Григориий да обръща внимание на тази негова черта свидетелствува и обстойното обяснение за настъпилия смут в Света гора Атонска и опитът на Ромил чрез поучителни речи да повлияе за подобряване на монашеските нрави.[3] Изглежда, цитираната в Житието реч на Ромил е извлечение из слушан от Григорий или написан и ползуван от Григорий текст. Ако е вярно второто предположение — а то изглежда по-вероятно, — тогава налице е един „веществен факт" за книголюбието на Григорий, най-яркото и пряко доказателство за което е написаното от него Житие на Ромил. Впрочем в един драматично и непосредствено предаден епизод за книголюбието си говори сам Григорий: касае се за възникнал между него и Ромил спор. На Ромил дотрябвала някаква книга и той изпратил Григорий при друг монах, който я имал, да я вземе. „Поръчката" била изпълнена и когато Григорий се връщал — уморен вече, — седнал да си почине. Тогава той разгърнал книгата и веднага намерил главата, която Ромил искал да прочете: очевидно на тази тема учител и ученик са били разговаряли предварително. Докато почивал, той прочел въпросния откъс. Когато занесъл книгата на Ромил, той я прелиствал дълго,[4] но не намирал потребното. Григорий услужливо му се притекъл на помощ, обаче Ромил се обидил и строго запитал: „Отгде знаеш ти, че именно тази глава е в тази книга!"[5]

Макар Григорий да пише, че се извинявал дълго на Ромил и да се търкалял в краката му, защото той искал да го изгони, явно тук е уловено едно естествено психологическо състояние: Ромил не е желал да изглежда в очите на своя ученик неосведомен. Същевременно възражението на Ромил е имало за ученика му и „педагогическа стойност": по-голяма нравствена сила и устойчивост може да притежава този, чиито мисли са по-малко известни на тия, с които той е в контакт. Не без връзка с това правило Григорий хвали Роман, че толкова много се прочул със строгостта си, та съседни монаси изпращали при него някои от непокорните си ученици да ги поучи.[6] С красноречие и убедителни от монашеско гледище доводи Ромил успял да убеди един млад монах да не напусне злия си и от нищо недоволен старец:[7] ако съумеел да надвие изкушението си, щял да се „венчае" с мъчениците и да се радва заедно с ангелите.[8]

За литературната история в разглежданите откъси от Ромиловото житие е от значение повече несъзнателно констатираната — и доколкото житийната схема позволява — образно представена от Григорий мисъл за активно въздействие на една човешка воля върху друга. От изложението се вижда, че според Григорий въздействието е толкова по-силно, колкото по-голяма е

---

[1] Сырку, пос. съч., стр. 23—24.
[2] Пак там, стр. 24.
[3] Пак там, стр. 24—27, е приведена цяла реч на Ромил.
[4] Пак там, стр. 27.
[5] Пак там, стр. 28.
[6] Пак там.
[7] Пак там, стр. 29—30.
[8] Пак там, стр. 30.

увереността на въздействуващия, че е прав. Ромил никога не се съмнява в своята правота: на тази настъпателност Григорий вярва и със словото си я утвърждава. Ромил обаче не е само строг съдия: когато умира един млад монах, той съкрушено плаче, защото, както се изразява Григорий, е уязвено сърцето му.[1]

От този щрих е виден стремежът на Григорий да търси и да изобразява различните — в дълбочина и ширина — измерения на човешката душевност. Не за това ли в следните редове той се връща към обичния си сюжет: че при Ромил непрекъснато се стичали много монаси, желаещи да се поучат от него — **оного бесѣдн напітаватнсе хотещн** .[2]

Исихаст до дън душа обаче, Ромил не може да понася шум около себе си. Изпълнила се поради тази мъка със скръб душата му и той помолил Григорий да отиде по северната страна на Света гора и да намери равно място, дето двамата да се заселят.[3] Григорий изпълнява заръката, но отново край Ромил се събират мнозина — искат да получат от него съвети и напътствия. Във връзка с тези обстоятелства с афористичния стил на Библията Григорий пише, че не може да се скрие от очите на хората град, построен на планински връх,[4] и че човешката слава идва сама при този, който я отбягва.[5]

Чрез тези обобщения Григорий в същност утвърждава обективната по същество мисъл, че в рамките на всяко занятие не ще остане неизвестен никой, който се е потрудил да го обогати със собствено творчество. Такава е била например нещастната и още повече щастлива участ на серския деспот Углеш, загинал в битка срещу османците, и с този подвиг останал завинаги жив и безсмъртен в паметта на потомството. Затова Григорий уверено го нарича „най-християнският“ — **хрнстіаньствьнѣшаго.**[6]

Прославата на деспот Углеш особено се извисява с обикновеното, но по същество епично известие, че след неговата юнашка смърт се разбягали монасите от Света гора Атонска.[7] Избягал от Атон и Ромил и се установил в албанския град Авлона.[8] Обаче и в този отдалечен край при него се събрали много хора, въпреки че живеел в „малка колиба“[9]. Тази отбелязана подробност въвежда много добре в несигурната обстановка на времето. На тази алтернатива е желаел да се противопостави „най-християнският“ деспот Углеш: той е бил защитник на човешкото благополучие, на сигурността и спокойствието.

За литературното изследване именно такива „прояви“ на изображение са от значение, тъй като разкриват личността на писателя, доближават до сферата на неговата наблюдателност, качество, каквото Григорий притежава в значителна степен.

Многото „посетители“ принуждават Ромил да напусне и Авлона и да се отправи в **Сръбскоую землю** — в Раванишкия манастир „Възнесение Господне“[10]. Тук, както обяснява Григорий, не става нищо особено. Наскоро след пристигането си в Раваница Ромил умира. Наистина външно в живота на толкова много скиталия видинчанин не стават големи събития: той вече е

---

[1] Сырку, пос. съч., стр. 30.
[2] Пак там, стр. 31.
[3] Пак там.
[4] Пак там.
[5] Пак там, стр. 32.
[6] Пак там.
[7] Пак там.
[8] Пак там.
[9] Пак там.
[10] Пак там, стр. 33.

изнемощял телесно и смъртта лесно го поваля. Но отивайки в Сърбия, той като че ли инстинктивно се стреми към родния Видин, сякаш простря към него в молитвен унес старческите си ръце. С „обиколката“ си в посока Видин — Търново и оттам в Парория — отново Търново — след това в Света гора Атонска — Авлона и накрай — Раваница — получава се впечатлението като че Ромил „преднамерено“ и предначертано се движи по една „окръжност“, която го отвежда постепенно към родния край.

Но недостигнал да остави кости там, той в същност е прославил родния си Видин с дълбоката си и искрена вяра и желание да се изгради като високонравствена личност: намерение, което съобразно с изискванията на епохата и идейната атмосфера на своето време е успял да осъществи. Чрез възхвалата на този постигнат замисъл Григорий представя и действеното начало на собствената си личност.

Личният тон — като автохарактеристика на Григорий — проличава и в края на Житието. С типичния стил на средновековните приписки Григорий молитствува мъртвия Ромил, на когото пак според средновековния обичай не се счита за достоен ученик, да се моли на небето за благочестивите царе и за него самия, опитал се чрез писано слово да разкаже за живота му.[1] Молбата да се съдействува с небесна закрила на благочестивите царе, тоест на християнските владетели, явно е съпричастна с тежкия спомен за загиналия в битката с османците на 26 септември 1371 г. край с. Черномен деспот Углеш, а призивът Ромил да изпроси прощение на Григориевите грехове е почти недвусмислен намек за личния принос, който в тежкото време на опустошения и чужди набези може да даде всеки. Своя принос Григорий е виждал в прославата на един необикновен монах, роден и израсъл в България, но същевременно син на целия Балкански полуостров.

При явно нарастващия трагизъм на обстановката възславата на Роман има директна практическа цел: чрез примера на една нравствено усъвършенствувана личност да се внуши на балканските православни народи чувство на превъзходство над тия, които са погубили „най-християнския“ деспот Углеш — затова и в началото на житийната си повест Григорий призовава да се подражава на Ромил. Усвоена веднъж, тази мисъл е могла да има според Григорий, а не по-малко и съгласно съвременните социално-политически схващания важни последици. Както бе вече изтъкнато, в този смисъл художествените и политическите виждания на Монах Григорий вървят в много отношения в паралел с писаното от Григорий Цамблак и неговия учител патриарх Евтимий Търновски — особено в Евтимиевото житие на Иван Рилски, където открито се говори за необходимостта от отпор срещу настъпващите на Балканите османски турци.[2]

Въобще Монах Григорий е писател с живо обществено чувство, чийто израз се „документира“ с отбелязване на факти и събития, свързани и със собствената му личност. У Григорий Цамблак такава пряко отразена особеност се среща само един път: когато разказва за единствената си среща със своя чичо Киприан Цамблак през 1379 г.[3] Ето защо и по тази причина двамата Григориевци не могат да се отъждествяват.

Всеки от двамата Григориевци внася в нашата средновековна литература от втората половина на XIV и началото на XV в. свой тон. Докато Григорий Цамблак е ориентиран към големите проблеми на века, към тяхната обще-

---

[1] Сырку, пос. съч., стр. 34.

[2] Йордан Иванов, Жития на св. Ивана Рилски, Годишник на Софийския университет. Ист.-фил. фак., кн. 22, 13, София, 1936, стр. 73.

[3] Боню Ст. Ангелов, Из старата българска, руска и сръбска литература, София, 1958, стр. 185.

европейска интерпретация, кръгът на мислите, които владеят Монах Григорий, е по-ограничен. Но въпреки това и той като Григорий Цамблак е проникнат от общобалкански идеи и стремежи, причина за което е твърде сходната му с Цамблак биография, личният му контакт с гръцката и сръбската държава и, както може да се съди от творението му, и с техните литератури,

Въпреки обемното си „субективно" присъствие в Житието на Ромил той обаче не е така обществено деен като Григорий Цамблак. Причината, както изглежда, е най-вече лична. Но тя има и своето обществено-историческо обяснение — през 1731 г., когато Монах Григорий престава да се изявява като писател, започва по същината си началото на общобалканската трагедия. Въпреки силния османски натиск, въпреки поражението на Марица, Византия, България и Сърбия са все още свободни. Така че на Григорий — въпреки всичко — не може да се вмени в дълг някаква съзнателна обществена пасивност.

Напротив. Съобразно с условията той е обществено действен и като писател — оригинален. Освен с героя си „преподобният" Ромил запознава своя читател твърде подробно и със собствената си личност — за литературната история факт с голямо значение.

*

Анализът показа,[1] че към тезата на Сирку за оригиналността на Монах Григорий като писател могат да се добавят някои нови аргументи, от които представата за „Втория разцвет на българската литература през XIV в." се разширява и обогатява. За почти несъмнено би могло да се смята вече, че Житието на Ромил Видински е възникнало, преди да бъде узаконена Търновската книжовна реформа.[2] Същевременно в общия си подстъп към темата Монах Григорий се доближава твърде много до похватите на писателите от Евтимиевия кръг: на много места той почти пряко се изказва, че желае да изгражда изложението си по лѣпотоу[3] — както се знае, основополагащ принцип в „естетиката" на патриарх Евтимий.

Следователно в тематичното и най-вече в художественото развитие на нашата литература от разглежданата епоха има приемственост. Една от причините е и непосредствената връзка на Монах Григорий с Търново: там той ходи и престоява продължително време неведнъж.

---

[1] За този разбор съм задължен и благодарен на Левкийския епископ Партений, който при един разговор изказа мисълта, че би било интересно и необходимо да се направи сравнение в художествения метод, характерен за творчеството на Монах Григорий и на Григорий Цамблак.

[2] С ы р к у, пос. съч., стр. XV.

[3] Пак там, стр. 4, 5, 7, 13, 20 и други.

МАЛОЛЕТНИЯТ ГЕНИЙ

80 години от смъртта на Артюр Рембо

Атанас Свиленов

През лятото на 1871 г. на Пол Верлен, известния френски поет, точно по това време намиращ се в апогея на славата си, наскоро поздравен за своите стихове лично от великия Юго, му връчват едно измачкано писмо, върху чийто плик личи клеймото на пощенската станция от малкото северно градче Шарлевил. Името на подателя е непознато: Артюр Рембо. И Верлен се намръщва, когато вместо очакваните похвали вижда някакво стихотворение със странното заглавие „Пияният кораб“, и то толкова дълго, че с мъка се побира на няколко листа. Но още от първите редове, които започва да чете с обичайната при такива случаи неприятна гримаса, той, всепризнатият майстор, е слисан. Някаква изключителна сила така го увлича, така го дърпа към себе си, че — по собственото негово признание —„дъхът му секва“. Той чувствува, че тази сила издава присъствието на гений; неговите приятели поети също са изумени, не намират думи, за да изразят впечатленията си; и затова отговорът, който написва Верлен, макар и да е само от два реда, е достатъчно изразителен: „Ела, велика душа, теб те зоват, теб те чакат. . .“

И ето след няколко месеца непознатият провинциален поет, за когото из столичните литературни кръгове вече са плъзнали легенди, се явява в Париж. Сега изумлението няма граници, защото в задименото кафене, в шумната компания на приятелите си Верлен довежда един седемнадесетгодишен юноша, красив, приличащ на момиче, почти дете. Всички джобове на окъсялото му палто са натъпкани с ръкописи и авторът им без стеснение ги раздава на интересуващите се, макар в тях често цинизмът и недвусмислените изповеди за изживяни порочни удоволствия да са така предизвикателни, че дори Верленовите другари, смятащи се за борци против ограниченията на фалшивата нравственост и водещи живот твърде далеч от този, който може да се посочи като пример за благопристойност, надигат недоволни гласове.

Но стеснителният иначе на пръв поглед юноша в такива случаи не само че не е наклонен да слуша морализаторствувания, не само ожесточено спори, но е готов да си помага с юмруци, а веднъж дори се хвърля към раздразнилия го събеседник със застрашително насочен десертен нож в ръката. „Всичко в него е странно, неочаквано — всичко заинтригува, ту отблъсква, ту привлича към него“ — пише един от биографите му. Особено силно, до болезненост, се пристрастява към Рембо Верлен. Те двамата образуват през зимата на 1871—1872 г. около себе си кръжок, чиито участници си поставят за цел да пародират официалните поети, да осмиват лицемерните версайски порядки,

да провокират еснафския вкус и морал. Наричат се „заядливите", „злите" чудаци или зютисти (от народния израз zut — „по дяволите!").

Не в групата на зютистите обаче се ражда големият поет Рембо, макар че по това време, в тази среда, са създадени и значителни произведения. Далеч преди да влезе в допир със столичния литературен живот, преди да се озове в средата на събратята по перо, големият поет вече съществува. Дори нещо повече: сега, в Париж, не започва очакваният в такива случаи творчески подем, а, напротив — сега се появяват признаци на скъсване, на разлюбване с поезията. Истинското поетично наследство на Рембо, макар и това да изглежда странно, защото той е едва осемнадесетгодишен, е зад него.

Артюр Рембо е роден на 20.X. 1854 г. в Шарлевил в средно заможно семейство, което още от ранно детство му опротивява с тираническата си пристрастеност към догмите на фалшивия буржоазен морал; свободолюбивият му дух се задушава под ниската стряха на сивото еснафско съществуване. Още тогава се пристрастява към литературата, търсейки в нея морална подкрепа за критическото си отношение към обкръжаващата го действителност и храна за богатото си въображение. Предпочита да се връща в миналото и да тръпне от възторг над стиховете на окъсания скитник Франсоа Вийон, обича да се зачита в романтиците, които го качват в лодката на фантазията си и го отнасят в далечни примамливи краища.

Отначало е увлечен и от стиховете на парнасците — те му допадат предимно с атеизма си, но много скоро му опротивяват с преднамерено търсена безстрастност, с псевдообективността, с бягството от актуалността, с политическата си индеферентност.

Ненавижда и съвременните романи от рода на нашумелия „Роман на бедния млад човек" от Октав Фейе, в които прозира филистерското самодоволство, славослови се пошлостта, търси се благословията на еснафския вкус; противни са му и ефектните сантиментални мелодрами от типа на „Дамата с камелиите" на Дюма-син, а също така и комедиографите-апологети на „здравия буржоазен смисъл" като Е. Ожие и Фр. Понсар. Боготвори само Бодлер и го нарича „цар на поетите" — неговите поеми му допадат най-вече заради това, защото моралистите ги отричат и нападат. Чете Сен-Симон и Прудон, а наред с тях и приключенски романи.

В неговото крехко юношеско тяло съжителствуват неподозиран за възрастта интелект и наивна детска мечтателност, съжителствуват учудващо проницателен ум и девствена, неподдала се на никакви модерни измами чувствителност. В това ни убеждават неговите първи зрели работи (как странно звучи в случая определението „зрели", защото то се отнася за стихове на едно 16-годишно момче!). До тях той, този единствен, несравним вундеркинд в историята на световната литература, този „Шекспир-дете", според знаменитите думи на Юго, достига невероятно рано, но не и без упорит труд. И работата над себе си, трудът у него също започват твърде рано. Като ученик той еднакво учудва всички както с неутолимата си жажда за знания, с ненаситния си глад за книги, така и с виртуозността си на версификатор, с лекотата, с която пише цели поеми на латински. Отрицаващ съвременната литература и неудържимо устремен към пробиване на нови пътища, той същевременно не си въобразява, че това може да стане без познаване опита на предшествениците и затова — макар и рядко да се отнася с уважение към тях — ги изучава, те му служат като трамплин, който да го отхвърли до най-високото — неговото собствено място на поет.

И почти дете той се добира до тази височина и непоклатимо — ето вече цяло столетие — стои на нея. И все пак като всяка значителна творческа фигура Рембо не дължи всичко само на себе си, но и на времето, което го роди.

А в ония години на неспокойното си юношество той беше негов верен син, той беше нежна трепетлика, която трепереше и от най-слабия повей на вятъра. И когато през 1871 г. задуха вятърът на революцията, когато барикадите на комунарите препречиха парижките улици, струните на неговата поетическа лира засвириха песен, която прегласяше на бунтовните химни. . .

Като поет той посреща Комуната подготвен, узрял да я приветствува, очаква я с цялото си същество. До нея го довежда презрението му към буржоазните нрави, към грубия и прозаичен живот, който изстудява душите на хората и ги прави отблъскващи практици. Дори от сърцето на невръстното девойче е прогонена невинността и на поетичния монолог на вълшебния момък, който чертае пред нея идиличната картина на бъдещото щастие, тя отвръща с нагло практичен въпрос, свидетелствуващ единствено за загрижеността ѝ да се зарегистрира бракът: „Mais le hureau?“ („Възраженията на Нина“).

До Комуната го довеждат жестоките му и искрящи от остроумие сатири над примиряващите се с всичко еснафи, над буржоазното лицемерие („Наказанието на Тартюф“), довежда го любовта му към бедните и страдащите, към хилядите без покрив, без дрехи, без къшей хляб, към ония нещастни, измръзнали и гладни деца, за които светлината из прозорците на хлебарницата изглежда като райско сияние („Изплашените“).

До Комуната го довежда и изобличението му на Втората империя, изобличение, което особено силно се проявява в стиховете, писани по време на Френско-пруската война („Загиналите през деветстотин и втора година“, „Блестящата победа под Саарбрюкен. . .“, „Лудостта на кесаря“ и др.). Обичащ живота, Рембо е отвратен от войната и тия, които я предизвикват; без да прибягва до преки обвинения, той заклеймява човекоизтреблението в такива дълбоко хумани и ярко антивоенни стихове като „Зло“ и „Спящият в долчинката“. В първото от тях антивоенната насоченост се преплита с едно подчертано антирелигиозно начало: бог е глух за страданията на ранените и умиращите, вниманието му привлича само звънът на монетите, които разплаканите майки носят в църквата.

Но Рембо не само е подготвен за революцията, нещо повече — той е един от тия, които я подготвят. При него това се извършва спонтанно, несъзнателно, дори — нека употребим тази компрометирана, намирисваща на метафизика и идеализъм дума — някак интуитивно. Със своите стихове, отразяващи по един или друг начин проблематиката на момента, той подготвя почвата за Комуната, той е един от нейните скрити „организатори“. А в поемата „Ковачът“ неговият глас прозвучава като страстен призив за борба, за смъкване на омразната монархия. Творбата на Рембо не е инцидентна, невинна разходка в миналото. Неслучайно той се връща към историческия 10 август 1792 г., към легендарния ден, когато революционните тълпи на Париж разбиват вратите на двореца Тюйлери и принуждават Луи XVI да надене на главата си символа на революцията — червено фригийско боне. Този паралел е направен с прозирно ясната подкана: дойде денят и ние да се втурнем към царските палати и да изгоним завинаги тиранията и несправедливостта, да поставим на колене пред нас тия, които пият кръвта ни!. . .

И до днес в изследванията за Рембо не може да се стигне до единомислие по въпроса, дали поетът лично е взел участие в Комуната. Все пак напоследък надделява като че ли мнението, че той е напуснал Шарлевил и е пристигнал по време на битките в столицата. Позовават се преди всичко на писмата му, писани в средата на май 1871 г., в които той пише, че „гневът го тласка към парижката битка“, където „загиват толкова работници“, а също така съобщава и за решението си „след няколко дни да бъде в Париж“[1]. Позовават

[1] A. Rimbaud, Oeuvres complites, Paris, 1951, p. 252, 258.

се и на спомените на неговия шарлевилски приятел Е. Делайе, който свидетелствува, че Рембо по това време е бил така въодушевен, че дори е писал проект за конституцията на нова социалистическа Франция и е провеждал сред местните работници, казано на съвременен език, разяснителна работа за същността и задачите на въстаналата Комуна. Цитират се думите му, в които личи неговата вярна политическа ориентация: „Народът се е вдигнал за свобода, за хляб; още едно усилие и той ще достигне крайната победа. . . Необходимо е да се вдигнат всички, навсякъде. . .“[1]

Буржоазните изследователи избягваха да се спират на този най-важен момент в живота и творчеството на Рембо, момент, който в същност се явява като ключ за разбиране и на по-сетнешните негови произведения. Улесняваше ги и фактът, че в неговите неколкократно издавани събрани съчинения поетът беше представян невярно и непълно. Едва когато през 1946 г. творчеството му беше показано на читателите в своя истински вид (Oeuvres complites. Texte établi et annoté par R. de Reneville et J. Mouquet. P., 1946), едва когато станаха известни такива забележителни стихотворения като „Париж оживява“, „Ръцете на Жан-Мари“, „Военната песен на парижани“ и др. (първото от тях е възстановено по памет след много години от Верлен, а „Ръцете на Жан-Мари“ бе намерено в архива на поета чак през 1919 г. и това тяхно късно „откриване“ спомогна те да останат изобщо непознати и цели поколения да имат за Рембо неправилна, измамна представа) — едва тогава се заговори за истинския характер на една голяма поезия. Сега прозвучаха убедително думите на Тристан Цара в „Ле летр франсез“: „Може да се каже, че блестящото появяване на Рембо на небосклона, още озарен от пламъците на Комуната, е белязано с дълбокия печат на бунта. То е призив на енергия в един момент, когато интелектуалният живот на официална Франция бе затънал в страх и подлост.“

Сега, когато вече имаме поетически доказателства за принадлежността на Рембо към революцията, е безпредметен почти и спорът за личното участие на поета в Комуната. И напълно прав е известният съветски поет П. Антоколски, преводач и изследовател на Рембо, когато пише: „Но „Военната песен на парижани“, „Париж оживява“ и „Ръцете на Жан-Мари“ сами по себе си се явят документи повече убедителни, отколкото ако се беше съхранил воинският билет на Рембо или неговата окървавена блуза.“

Докато във „Военната песен на парижани“ се чувствува опиянението от победата на народа над разни „Тиер, Пикар и Сие“, които са „похитили собствеността му“, но сега за отплата са натикани в тресавището, пометени са от „червения вихър на пролетта“, то в „Париж оживява“ се рисува картината на поражението, рисува се завръщането на прогонените господари. Но няма място за униние, за песимизъм; гласът на поета продължава да звучи със силата на революционния патос, той е чужд на сълзливостта и хленча, верен е на тези, които вчера е призовавал на борба за справедливост:

Ще взема сълзите на всички угнетени,
омразата на роба, викът на всяка страст,
лъчи от любовта и знамена червени —
и ето строфите готови са пред вас.“[2]

Поетът направо назовава завръщащите се „страхливци“; макар и през сълзи от болка се смее язвително над тях, подиграва ги и свил юмруци, накрая отправя своята гневна закана — той вижда бъдещите, никога неза-

[1] E. Delahaye. Souvenirs familiers. Paris. 1925. p. 105—107.
[2] Преводът е на Веселин Ханчев.

гаснали огньове на революцията, които ще избухнат с нова сила и завинаги ще прогонят угнетителите:

О, всичко е във ред във обществото вече
и оргиите пак ще почнат всяка нощ,
над тях ще светят пак огньовете далече —
зловещи пламъци със нова, дива страст...“[1]

Но такова е състоянието на поета само в първите дни след поражението на Комуната. Той се затваря в читалнята на обществената библиотека в родното си градче и попаднал в света на книгите, не търси в него упование за вярата си, а забрава. Чете усилено авантюристични романи, сетне се увлича в окултните науки и постепенно достига до такова презрение към действителността, което не го подтиква към борба за преобразяването ѝ, а към желание да избяга от нея.

От това време е стихотворението „Пияният кораб“, което изпраща в Париж на Верлен. В него все още се чувствува духът на революцията, стремежът да се достигне до примамливия бряг на истината. Тогава именно Рембо попада в столичните литературни кръгове, тогава с Верлен образуват кръжока на зютистите. Двамата заедно живеят известно време в Белгия, сетне в Англия, свързва ги една тясна дружба. Приятелството им има неочакван край: Верлен стреля в Рембо и е осъден на две години затвор. За щастие раната е незначителна, но този инцидент така разтърсва душата на младия поет, че е главен момент в решението му да скъса с литературата и да напусне Европа.

Творчеството на Рембо от времето след поражението на Комуната е белязано с яркия знак на упадъка, но далеч не всичко в него е, както твърдят с неособено чисти намерения някои, чуждо на културата на новия социалистически свят. Въпреки погрешните разбирания за ролята на твореца, които Рембо изповядва — роля на ясновидец, на медиум, — той не е изцяло чужд на живия живот. И в „Осветления“, където най-вече е спазван принципът „за неясното да се говори неясно“, където често субективизмът на автора ни изправя пред неразгадаеми ребуси, и в тези стихотворения в проза съвременната прогресивна френска критика с основание открива преки политически изобличения. Така например още в първата поред творба „След потопа“ е дадена своеобразна картина на Франция след поражението на Комуната, а в откъса „Демокрация“ се изобличава колониалният милитаризъм на Третата република. За вярното тълкуване на текста немалко допринесоха и разкритите фалшификации, които са правили сестрата на поета Изабел и мъжът ѝ П. Беришон с желанието да представят поета като мистик.

Символистите виждаха в лицето на Рембо своя баща, а небезизвестното негово стихотворение „Гласни“ беше тяхното кредо. Но сам Верлен свидетелствува, че в него младият поет „нелошо се е пошегувал“. На всичките си заблуждения, на всичките си чудати търсения сам Рембо дава отговор в своята последна и единствена напечатана през живота му книга „Един сезон в ада“ — отговори, които никак не се харесват на тези, които се обявяват за негови последователи, защото в тях се съдържа страстно отрицание на декадентското изкуство. Годините след поражението на Комуната, целият период на символистични търсения — ето „сезонът в ада“. Рембо подлага теорията за ясновидството и целия комплекс от символични представи на убийствена критика, забележителна и с това, че е направена „отвътре“. Но справедлив в отрицанието си, той не вижда положителни идеали нито в живота, нито в

---

[1] Преводът е на Веселин Ханчев.

изкуството и затова стига до решението да избяга и от обществото, и от поезията. „Моят ден е свършен. Аз напускам Европа. Морският вятър ще освежи дробовете ми; климатът на далечни страни ще направи кожата ми груба... Аз ще се завърна с железни ръце, тъмна кожа, суров поглед. Ще имам много злато. . .“

И през 1878 г., едва двадесет и четири годишен, той напуска Европа, напуска завинаги поезията. По-нататъшният негов живот прилича на легенда: съдбата го запраща в разни страни, сдружава го с търговци на роби, с главатари на чернокожи племена, с опиумани и авантюристи, с морски „вълци“ и бедуини. Отдалечен от поезията, той се отдалечава и от високите си хуманни принципи и стига дори дотам, че сам е търговец на роби и служител в колониалната система на буржоазната държава. Има и пари, но не и щастие. Той е черен и слаб като скелет. И не като победител се завръща в родината си, а неизвестен и отчаян, за да умре в третостепенна марсилска болница след ампутация на единия крак и да бъде записан в регистъра на смъртниците от 10 ноември 1891 г. с думите: Артюр Рембо, търговец.

Но онова момче, онзи шарлевилски юноша, който преди двайсетина години е писал стихове за измъчените бедняци, който ги е призовавал за борба против угнетените, той не можеше да бъде забравен. Стиховете му са близки и на днешните хора, на днешното време, за което Рембо беше мечтал и в чието идване твърдо вярваше:

Работници сме ние, работници, да, сир,
за оня час велик, когато най-подир
светът ще се усмихне на всички ни, когато
човекът с чук в ръка ще покори земята
и цялата вселена, открай докрай в просторите
като победен кон победно ще пришпори той!

НОВА ФОРМА НА СЪТРУДНИЧЕСТВО

Марин Жечев

Целият брой 12 от 1971 г. на съветското списание „Вопросы литературы“, орган на Съюза на съветските писатели и на Института за световна литература „Максим Горки“ към Академията на науките на СССР, е посветен на българската литература. Самият факт говори за големия интерес, за силата на връзките между нашите два народа, тръгнали по пътя на социалистическото и комунистическото строителство. Всеизвестно е вниманието, което се обръща на многонационалната съветска литература в България. За него говорят огромните тиражи на съветските книги, интересът на читателската публика у нас към постиженията на руската и особено на съветската литература.

В резултат на укрепването на дружбата и взаимните връзки между нашите страни напоследък все по-често в съветските вестници и списания се появяват имена на наши прозаици, поети, литературни и театрални критици, които не само поднасят плодовете на своето творчество, но и споделят мнението си по животрептящите въпроси на литературния и идеологическия живот. Сега обаче съветският читател има в ръцете си отделна книжка от „тежкото“ теоретично списание, посветена изцяло на проблемите и най-значителните явления в литературата на съвременна България, може да проследи тенденциите на нейното развитие, да си състави по-пълна представа за литературно-критическата мисъл в България.

Целта, която си поставя редакцията на списанието — в съвместен разговор на съветски и български поети, белетристи, критици, литературоведи, журналисти да се осветят основните тенденции и закономерности в развитието на българската литература през последните години, да се разкрие своеобразието и неповторимостта на нейния облик в кръга на социалистическите литератури, да се уловят новите моменти в изявата на българските творци, — е постигната. Свободно оперирайки с възможностите, които списанието дава, в броя са привлечени да участвуват много български и съветски писатели, които се спират на отделни страни от литературния живот, на дружеските връзки между двете страни.

Давайки зелена улица на тази инициатива, първият секретар на Съюза на съветските писатели Георгий Марков отбелязва: „Появяването на такива броеве е закономерно. Те отразяват укрепващите от година на година връзки между литературите на социалистическите страни, многостранните и плодотворни контакти между нас. Разглеждайки този брой от списанието, зачитайки се в неговите рубрики, отново и отново мислиш за нашата дружба, която,както вече посочих, има вековни традиции.“

„Гостоприемството, което списание „Вопросы литературы“ оказва на българската литерура — споделя Георги Джагаров, председател на Съюза на българските писатели, — предизвиква у мен не само горещо чувство на благодарност, но и радостно съзнание, че е намерена още една форма за братско общуване, сътрудничество и взаимодействие между нас.“

Твърде интересна постановка дава редакцията на списанието в своята уводна бележка, постановка, която има принципно значение: „Понятието „социалистически реализъм“ отдавна вече е прекрачило рамките само на съветската литература. Разбира се, художниците от социалистическите страни на Европа и Азия използуват богатия идейно-естетичеки опит, натрупан от съветската литература; сега обаче литературите на тези страни са достигнали до такова равнище на развитие, че обогатяват със своите търсения, с постиженията си и съветското изкуство.“

За нас, разбира се, особен интерес представляват теоретическите и критическите статии в тази книжка, които хвърлят светлина върху много явления и дават облика на българската литература и бележат етапите на нейното развитие.

Основната идейно-естетическа закономерност на литературата в България — неразривна връзка с живота и народа — лежи в основата на статиите на Пантелей Зарев, Любен Георгиев, Владимир Каракашев и Богомил Нонев, които запознават съветските читатели с многообразните проблеми на българската проза, поезия, драматургия и критика.

В статията „Българската проза след Освобождението“, в свойствения за последните му работи широк план, акад. Пантелей Зарев проследява трудните перипетии на борбата за освобождение от фашизма, първите години на социалистическото строителство в страната, станали основен материал за преоценка и преосмисляне на изживяното, където прозата разгърна истинската си стихия. На базата на най-значителните постижения през последните двадесет и пет години в областта на прозата той търси да види новото развитие на класическата традиция в нашата литература, в изворите на която стоят Елин Пелин и Йордан Йовков, открива новия герой — труженика от заводите и кооперативните поля. В тази връзка той разглежда писателите от няколко ведущи направления. Преустройството на селското стопанство на социалистически основи даде мощен импулс за прозата, която се занимава със селото, роди произведения като „Своя земя“, „Мелницата Липовански“ и „Село край завод“ на Стоян Даскалов, трилогията на Андрей Гуляшки „Ведрово“ и други, чрез които авторът проследява новото, което навлиза в литературата — разказ за подвига и самопожертвователността на сегашния селски труженик.

Едновременно П. Зарев се спира на духовните промени в различните области на живота, на авангардната роля на работника, който постепенно зае своето място и в литературата. В „Семейството на тъкачите“ и „Двама в новия град“ на Камен Калчев, в романите и повестите на Павел Вежинов, Богомил Райнов, Емил Коралов, Драгомир Асенов, Емил Манов и други писатели той изследва новия свят на човека и процеса на зараждането на комунистическия морал.

В статията си акад. Зарев обръща особено внимание на движението на жанровете, тяхната неустойчивост, проследява как повествованието става „изповедно“. По-нататък той открива, че паралелно със задълбочаване на психологизма се създават и крупните епически платна. В тази връзка е разгледано творчеството на Димитър Димов, Димитър Талев, Георги Караславов, Емилиян Станев и други.

„Особеностите на съвременното литературно движение — отбелязва авторът — се формират от обществено-политическия живот и го отразяват. Ние вървим сега към ново, още по-високо стъпало на социалистическото развитие, на равнището на развитото социалистическо общество. Това поражда цял ред проблеми и в частност проблема за нравствения облик на съвременника. Битката за новия човек се води сега не просто в материалната сфера, тя обхваща и областта на нравствеността. Може би никога, в никой етап от най-новата ни история не са стоели така остро, както сега, въпросите за мирогледа, за марксистките философски основи на нашето историческо мислене и тяхното пречупване в личността.“ Във връзка с новите изисквания П. Зарев се спира на определени моменти в творчеството на Ивайло Петров, Йордан Радичков, Николай Хайтов, Генчо Стоев, Георги Мишев и други.

Подчертавайки постигнатото, П. Зарев не замълчава какво все още чака нашата литература, читателите, от своите прозаици — пълно и богато изобразяване на типичните характери, изследване на новия човек, строител на социализма, а оттам и на моралния и психологически облик на българския народ. Заедно с това той подчертава своята увереност в утрешния ден на българската проза, надежден залог за която са „традицията на свободата, традицията на комунистическата партийност, натрупаният вече художествен опит“.

„Борба за актуалност, значителност на тематиката и за високо майсторство — отбелязва Любен Георгиев в статията си „Пътища на българската поезия“ — така може в най-обща форма да се характеризира направлението на работите на съвременните български поети. Това са две съставки на едно и също естетическо уравнение, взаимозависими и интегрирани, и макар да предстои още немалко да се работи, за да се достигне до по-дълбоко отражение на съвременния живот, по-високо майсторство, в най-добрите си произведения българската поезия от последните години се приближава към решение на най-главната си задача.“

В широка картина на българската поезия, доколкото в една статия има възможност тя да се даде, Любен Георгиев се спира на поети като Никола Фурнаджиев, Елисавета Багряна, Дора Габе, Веселин Ханчев, Георги Джагаров и други, като в конкретния поетически материал търси проблематиката на новата българска литература и по-специално на поезията. Проследявайки значението на гражданската лирика, където най-ярко се проявяват идейните позиции на автора, Л. Георгиев достига до извода, че: „Усилването на читателския интерес към ярката и вълнуваща политическа поезия подсказва на поетите пътя към разработката на най-актуалните и злободневни въпроси. И ако се запитаме благодарение на какво се издигнаха Веселин Ханчев ,Пеньо Пенев, Владимир Башев, Георги Джагаров, Павел Матев, Димитър Методиев, Божидар Божилов, Любомир Левчев, Орлин Орлинов, то ще бъде необходимо да признаем, че в тяхното развитие като поети немалка роля е изиграло свойственото за всички тях активно отношение към политическите събития на съвременността.“

Сравнително обстойно Л. Георгиев разглежда политическата лирика, на попрището на която виждаме имената на нашите най-добри поети — Младен Исаев, Ламар, Христо Радевски, Блага Димитрова, Александър Муратов, Добри Жотев, Слав Хр. Караславов, Владимир Голев — спира се на атмосферата след Априлския пленум на ЦК на БКП, която даде възможност да се разгърне поетическият талант на автори като Александър Геров, Радой Ралин, Георги Джагаров, Валери Петров, Недялко Йорданов и други.

Един друг въпрос, имащ голямо значение за бъдещото развитие на българската литература, който Любен Георгиев поставя, е за стила и метода на писателя. „Социалистическият реализъм по своята природа — пише Л. Георгиев — е враждебен на естетическата еднотонност: той не само предполага но и изисква от художниците пълно изявяване на авторската индивидуалност. Няма стилове привилегировани, няма стилове извергнати, съмнителни! На основата на нашия единен творчески метод могат свободно да съществуват най-различни, даже взаимноизключващи се социалистически направления. Това е достойнството, това е богатството на нашата литература“ — подчертава той.

В широк план — от 9 септември до наши дни — в статията „Драмата и революцията“ Владимир Каракашев се стреми да предаде динамиката на българската драма от първите ѝ прояви след освобождението от монархо-фашизма до последните ѝ постижения. Каракашев дори нахвърля своя периодизация на развитието на българската драма след 9.IX. 1944 г.

Първия период той характеризира с възторга и опиянението от народната борба, който се чувствува в драмите на Крум Кюлявков, Лозан Стрелков, Орлин Василев, когато се изковава „генералното направление в нашата социалистическа драматургия —героическата тема, епическото начало, непосредственото въплъщение на класовата борба“, което най-пълно се проявява в творчеството на Камен Зидаров.

Следващия период Каракашев отнася към времето на ускореното социалистическо строителство, когато пред литературата се поставя с цялото величие темата за труда, когато се изпълняват директивите на Петия конгрес на БКП. През този период обаче господствуващата „теория за безконфликтността“ нанася тежък удар върху творчеството на много драматурзи и се оказва най-неплодотворен.

Третият период, посочва авторът, сякаш е роден от дълбоките промени, настъпили в нашето общество след историческия Априлски пленум. Към това време той отнася най-значителните постижения в нашата драматургия — „Иван Шишман“ на Камен Зидаров, „Почивка в Арко Ирис“ на Димитър Димов, „Прокурорът“ на Георги Джагаров, които са едновременно и три отправни точки за българската драма и убедително говорят за силата и жизнеността на мястото на социалистическия реализъм. Владимир Каракашев вижда основната тема на българската драматургия (в годините след 9 септември) в героиката на народната борба, а най-значителните ѝ постижения в отразяването на дълбоките промени в обществения и политическия живот у нас, в оптимистическия патос и вярата в човека.

Статията „Високата цел на критиката“ на Богомил Нонев разглежда по-важните проблеми и явления в критиката след Априлския пленум и особено след известната реч на др. Тодор Живков на конференцията на софийската градска организация на ДКМС през 1969 г.

Авторът характеризира последните книги на П. Зарев, Е. Каранфилов, П. Данчев, Ст. Каролев, Сим. Султанов, Т. Жечев, Здр. Петров и други и посочва, че литературната критика става все по-конкретна, стреми се към по-точни идейно-художествени критерии. „Критиката —подчертава Б. Нонев — явно се стреми да преодолее своето изоставане от живота; тя сериозно се бори за високото идейно-художествено качество на литературата, противопоставя се на потока сиви, безлични книги. Достатъчни ли са тези усилия, за да издигнат на необходимото равнище съвременната критическа мисъл, това е друг въпрос, и няма защо да крием, че тук още много предстои да се прави. Бедата е не само в това, че рецензирането, оперативната критика, се намира предимно в ръцете на млади, още неутвърдили се критици, че периодическите издания

още не са станали тези средища на литературно-критическата мисъл, каквито трябва да бъдат, че доста бавно реагира критиката както на положителните, така и на отрицателните явления.“ Той вижда бедата в това, че „острите проблеми на съвременността не са намерили необходимото отражение“.

В броя са поместени и по-общи статии, които засягат проблеми и актуални въпроси от традицията и съвременното състояние на българската литература. Известният познавач на българската литература Д. Ф. Марков в статията „Дълг на учен, дълг на гражданин“ набелязва най-новите пътища на българистиката в Съветския съюз: „Ние изучаваме — пише той — историята на българската литература, но и самата тази история на много ни научи; тя потвърждаваше, в частност, основополагащия принцип на марксистко-ленинската естетика: литературното дело е част от общонародното дело, ярките полети на изкуството съвпадат с периодите на революционната активност на масите. Приложена към историята на българската култура, на тази мисъл предстоеше да намери ярко потвърждение след 9 септември 1944 г.“

Проследявайки някои етапи на изследването на българската литература в СССР, Г. Ф. Марков отбелязва, че „някъде в средата на петдесетте години ни стана ясно, че от локалното изследване трябва да се отива към общото, да се открият в българската литература (а от това, което беше казано, е ясно според мен, че тя дава за това богат материал) общите закономерности за изграждането на социалистическия реализъм, характерни за европейския литературен процес като цяло“. Спирайки се на изследванията на съветските учени върху българската литература, той посочва, че сега те се характеризират с по-синтетичен принцип, търсят се обобщаващите характеристики и има явен стремеж за разглеждане на българската литература в общия поток на цялата социалистическа и световна литература. Марков посочва и някои най-нови съветски изследвания — на И. Шептунов, Н. Пономарьова, В.Злиднев, Е. Шпилевая, Вс. Андреев, В. Захаржевская и др., които допринасят за по-пълното опознаване на българската литература.

Статията на Ефрем Каранфилов „Живото наследство“ проследява живота на традицията в съвременната ни литература. Връщайки се към историята на нашата литература, към нейните върхове в лицето на Христо Ботев, Любен Каравелов, Иван Вазов, Георги Раковски, Добри Чинтулов, Петко Славейков, той търси началото на истински демократическите и революционни традиции в българската литература, които сега се развиват на нов етап.

Интересен мемоарен характер носят статиите на Людмил Стоянов „Русия в моя живот и работа“, на Георги Цанев „От Иван-царевич до „Тихият Дон“, на Христо Радевски „Русия, революцията, литературата“, както и на В. Лидин „Слово за приятелите“, на Г. Гулиа „Радвайки се на успехите“ и на Ю. Трифонов „Вечнозелено пътуване“, поместени под рубриките „Моята сестра — България“ и „Моята сестра — Русия“. Те се спират на събития, които са се превърнали в лична съдба, в творчески импулс за авторите, а едновременно с това говорят и за братските чувства между съветските народи и българския народ.

Анкетата „Социализъм — живот — литература“ дава пъстра картина на гледищата на българските писатели, които отговарят на въпросите на редакцията:

1. Как според вас влияе съвременната българска действителност върху литературата и в какви форми става сега въздействието на литературата върху живота?

2. Кои явления в българската литература през последните години ви се струват най-забележителни?

3. Какви са вашите най-близки творчески планове?

В нея участвуват писателите Д. Вълев, Д. Габе, Б. Глогински, В. Голев, И. Давидков, Ст. Даскалов, М. Исаев, К. Калчев, Г. Караславов, К. Колев, Л. Левчев, Е. Манов, А. Наковски, В. Попов, Н. Русев, С. Северняк, Г. Стоев, Н. Хайтов, К. Цачев, Д. Цончев, като всеки дава свой принос за обрисуването на облика и достиженията на съвременната българска литература, за дълбоките ѝ връзки с борбите и стремежите на народа.

В рубриката „Пред новата книга“ се дава думата на писателите Е. Евтимов, П. Караангов, Е. Станев, Й. Радичков, Д. Жотев, Д. Асенов, които въвеждат читателите в своята творческа лаборатория, разказват как се е родил замисълът на отделно стихотворение, разказ или роман. Публикувани са и мемоарите на Веселин Андреев „Години партизански“, където запознава читателите с живота на партизанския отряд „Чавдар“, в редовете на който се е сражавал. В броя също така са поместени някои бележки и рецензии, както и пародии, подражания и епиграми на П. Незнакомов и В. Цонев.

Книжката на сп. „Вопросы литературы“, посветена на българската литература, отразява състоянието на нашата литература и представлява нова форма на сътрудничество и взаимодействие.

ЙОРДАН ИВАНОВ

Олга Дейкова

За Йордан Иванов като учен писаха с компетентност сериозни представители на научната мисъл у нас по повод 100-годишнината от рождението му. Аз искам да кажа нещо за Йордан Иванов, университетския преподавател и човека, така както съм могла да го видя, и толкова, колкото съм успяла да вникна в неговата неповторима индивидуалност. Защото той беше еднакво интересен и тогава, когато говореше от професорската катедра, и тогава, когато слезеше от нея. Еднакво интересен и твърде различен.

В аудиторията Йордан Иванов влизаше винаги с бавни отмерени крачки, спокоен и вглъбен в себе си, така както се движеше вечер по бул. „Цар Освободител" на път за кафене „България" или „Роял". Лекциите си четеше в наше време в старото здание на Филологическия факултет на ул. „Московска" в голямата аудитория, която гледаше към бул. „Дондуков". Често той водеше със себе си като гост някой чужденец — професор, — а като редовен слушател на лекциите си върху „Българска народна песен" професор Жорж Ато, титуляр на катедрата по френска литература у нас.

Аудиторията винаги беше пълна и шумна, но когато влезеше проф. Йордан Иванов, всичко притихваше. От неговата фигура лъхаше нещо, което ни смразяваше. Дълбоката вертикална бръчка между веждите придаваше на лицето му някаква суровост, въпреки че когато заговореше, гласът му беше спокоен, дори ласкав. Страхът, който будеше у нас, ни пречеше да видим каква физическа красота имаше в неговата висока изправена фигура и продълговато лице с немного правилни черти, но в което синьо-зелените очи и тъмните, надвиснали на орбитите вежди създаваха интересен контраст.

Кой от нас можеше да предполага тогава, че сърцето на този мрачен, вглъбен в себе си човек е трептяло от най-обикновени човешки пориви. Години след като бяхме напуснали университета, в широка компания, Йордан Иванов се обърна към бивша своя студентка и каза: „Знаеш ли, че някога бях просто влюбен в тебе? Когато влезех в аудиторията и погледнех на първия чин тази главица с бухнали тъмни коси и вперени в мене умни очи, слънце като да засияваше в залата."

„Но знаете ли защо ви гледах така, господин професоре? Защото ме беше страх."

Дали собствено професор Йордан Иванов будеше страх у слушателите си студенти. Макар че няколко пъти вече употребих тази дума, чувствувам, че не е на място казана. Това в същност не беше страх, а по-скоро съзнание, че две несъизмерими величини идват в контакт. Ние се смирявахме може би не пред вертикалната бръчка между веждите, а пред онази енциклопедична образованост, която се разгръщаше в аудиторията. За нас Йордан Иванов беше професорът, който знаеше всичко, що се отнасяше до старобългарската литература и археология, история и фолклор. В своята област той бе учен с огромна ерудиция и непоклатими устои, към което се прибавяше завидна осведоменост във всички отрасли на човешкото знание. А обширните му познания в областта на богословието му даваха възможност да проникне във философските принципи, на които се е градял духовният живот на нашето средновековие.

Много време изтече оттогава, когато бързах към университета за лекциите на проф. Йордан Иванов:

Понеделник и сряда от 10 до 11 часа — Патриарх Евтимий и неговата школа.
Вторник и четвъртък от 10 до 11 часа — Българска народна песен.
Събота от 10 до 11 — Сръбска литература.

Но и днес, когато се връщам към онези дни, аз изпитвам същото вълнение, както някога. Не, не същото. Това собствено не са романтичните трепети на младостта, която вижда всичко в преувеличен вид, а вълнение, предизвикано от спомена, устоял на присъдата на времето. И сега, когато подлагам миналото на честната преценка на трезвия ум и виждам нещата в действителния им мащаб, мога да кажа — щастлива съм и съм горда, че съм била ученичка на учен от разряда на проф. Йордан Иванов. В ръцете ми са малките сини тетрадки, в които съм записвала лекциите му. Прелиствам ги и си мисля: „От какъв богат извор на знания сме черпили ние."

Наистина в тези малки тетрадки е затворена кондензирана човешка мисъл, изказана по най-прост начин.

Проф. Йордан Иванов беше враг на фразеологията. Той пристъпваше направо към същината без голословни предговори. Фразата си очистваше от всичко, което не криеше някаква същина. Но и в най-отвлечения научен факт той търсеше онова зърно, което ще му придаде жизненост и ще го направи обществено значим. Ще цитирам само няколко реда от лекцията му „Потекло и видове на житийната литература": „Житийната книжнина, позната още под името хагиография или хагиология, съставя един от най-значителните дялове на българската литература, и то не само по обем, но и по разпространение... Като разказва за делата на божиите угодници, тя интересува не само теолога, но и историка... Тази книжнина ни дава възможност да си уясним оссбеностите, да проникнем в душата на средновековния българин повече, отколкото историческите документи... Историкът пък може да намери в тях извор за живота на българите през това време специално за нашите книжовници. За патриарх Евтимий, Климент, Цамблак имаме само хагиографски документи..."

Проф. Йордан Иванов никога не влагаше излишен патос в речта си. Но имаше нещо много завладяващо в неговия равен, споксен, тих глас с приятен баритонов тембър и отчетливост на дикцията. По някакви невидими пътища той вдъхваше у нас любов и преклонение пред подвига на създателите на нашата книжнина. И още нещо — стремеж към истинско овладяване на знанията. В това отношение ние имахме пред себе си най-добрия образец и ръководител.

„Не е необходимо всичко да се помни — казваше Йордан Иванов. — Ние знаем, че човешкият мозък има ограничени възможности и е съвсем човешко много неща да се забравят. Важното е как трябва да се пристъпи при научното разглеждане на един въпрос и от какви извори да се черпи при научната работа."

Да достигне до изворите за Йордан Иванов беше много лесно, защото отговаряше на първото условие за резултатна научна работа — той си служеше с всички езици, на които бяха написани литературните паметници, влезли в обсега на научния му интерес, и бе един от малцината специалисти по старобългарска литература у нас, които владееха гръцкия език в неговия исторически развой: старогръцки, средногръцки (византийски) и новогръцки, с който си служеше добре литературно. Към това се прибавяше: латински, арабски (на който и пишеше), староеврейски (също овладян и писмено), турски (овладян перфектно), всички славянски езици — руски, полски, чешки, хърватски, сръбски, за който сръбският крал му е правел комплимент, че го говори като „прави сърбин". После идваха езиците на западноевропейските народи: френски, овладян като роден език, немски, английски, италиански, испански и може би още нещо, до което ние не сме успели да се домогнем, защото Йордан Иванов никога не манифестираше своята полиглотска дарба.

Но той не само владееше много езици, той беше се вживял и в духа на народите, които ги говореха — къде не беше ходил той. И в Атон , и из Македония, и из Италия, Франция, Швейцария, и по Волга, и из руските степи. Йордан Иванов наистина бе черпил направо от изворите. Знаеше много, без да парадира, и раздаваше това, което знаеше. Колко често ние злоупотребявахме с неговата щедрост. Лично аз, години след като бях завършила университет, се ползувах от неговата чудна памет така, както човек се ползува от енциклопедичен речник. И точно като от енциклопедичен речник получавах винаги точен и изчерпателен отговор.

Аз бях намерила най-лесния път към разширяване на своето знание. И съвсем уместно веднъж срещнах отпор: „ А ти какво си се научила така наготово? Ще четеш така, както съм чел аз!“

Не беше обаче лесно човек да чете така и толкова, колкото беше чел Йордан Иванов. Достатъчно беше да огледаш личната му библиотека, за да видиш каква трудна задача бе това. Богата по бройки, в нея имаше екземпляри, които бяха библиографска рядкост не само у нас. Един професор чужденец му бе дори предложил съблазнителна сума за малка, но много ценна по съдържание и рядка книга. У проф. Йордан Иванов волята за работа, вътрешните импулси и феноменалната интелигентност бяха в такова хармонично съчетание, та той лесно е могъл да преодолява всички трудности. В разговори извън университетската аудитория той ни е разказвал в каква материална нищета е расъл. „Ние не разполагахме в къщи с маса, та когато трябваше да пиша домашните си упражнения, аз лягах по корем на пода.“

Ние много обичахме тези мигове, когато бяхме с Йордан Иванов извън университетската аудитория. Това бяха най-често пътувания колкото приятни, толкова и пълноценни. Излетите до Боянската църква, Кремиковския манастир, Рилския манастир, Търново, Шумен, Преслав, Абоба, Плиска бяха в същност само продължение на лекциите, които трябваше да се конкретизират чрез непосредствени нагледи. Заглъхналите манастири и порутени дворци чрез живото слово на проф. Йордан Иванов израстваха пред нас с блясъка на своето загубено величие. Камък по камък градеше той превърнати в развалини дворци и църкви, които заживяваха пълен живот, защото проф. Йордан Иванов познаваше същината на старата наша архитектура, особено църковната. Познаваше също отлично не само църковната живопис, но и църковния ред и песнопение.

Веднъж, когато бяхме на излет в Шумен, на пътя ни се изпречи някакъв нещастен стар циганин. Йордан Иванов се спря, говори нещо с него и бързо отмина, за да не видим сълзите, които бликнаха от очите му.

Това беше другият Йордан Иванов, който изпитваше искрена радост, когато на Богоявление отивахме в дома му да го поздравим за именния му ден. Той ни приемаше в един голям, скромно нареден салон в старата му къща на бул. „Клементина“ (сега „Стамболийски“) и „Цар Самуил“. Там на един голям стол на почетно място седеше майка му, която той бе поставил на пиедестал. Облечена в своята селска носия, тази полуграмотна, но природно интелигентна жена седеше като на трон и взимаше живо участие в общия разговор. Йордан Иванов я поглеждаше с очи, пълни с обич, и с дружелюбна усмивка я поощряваше.

Това бяха официалните посещения. А неофициално всеки от нас можеше да седне привечер на масата, на която сядаше проф. Йордан Иванов в кафене „Роял“ (на мястото на Театъра на въоръжените сили) или „България“ (старото кафене на ъгъла на ул. „Левски“ и „Аксаков“). Обикновено той беше винаги в голяма компания — проф. Гълъбов, проф. Йоцов, проф. Балан, Ст. Чилингиров, разни македонствуващи, журналисти и други. Говореше се за политика, по разни злободневни въпроси, разказваха се вицове.

Йордан Иванов имаше и още едно седалище — „Втора Шуменска“, на ъгъла на бившата ул. „Търговска“ и бул. „Дондуков“,където той се хранеше на обяд и на вечеря.Там предпочитаха да го намерят тези, които искаха да говорят насаме с него. Той така предразполагаше към откровени разговори, че ние не се стеснявахме да го направим наш изповедник. Слушаше ни той търпеливо и с най-голямо съчувствие дори тогава, когато виждаше безсмислиците в нашето откровение. В такива случаи можеше да се почувствува най-добре откъде иде обаянието на Йорданеца, както го наричахме интимно ние помежду си. Веднъж му казах: „Господин професоре, прекланям се пред вас не поради катедрата ви, а преди всичко, защото сте човек!“ Той ме погледна с някаква особена кротост, направи лек поклон с глава и ми отвърна: „Благодаря ти много!“

И ние много му благодарехме. И особено за онези мигове, в които той ни въвличаше в атмосферата на пълното безгрижие. Йордан Иванов беше душата на „Йорборданската дружина“, както проф. Балан шеговито нарече една компания от професори и студенти. Йордан Иванов беше човек на строгата мярка. Той никога не слизаше под това, което се наричаше човешко достойнство. Имаше обаче много топлота, човешко отношение, безгрижие и неопетнено веселие в средата на „Йорборданската дружина“.

Йордан Иванов беше верен на себе си и когато се веселеше: все така сдържан, без външни прояви и само усмивката и ласкавият блясък в очите му показваха, че той плава в друга, чужда на университетската аудитория атмосфера, от която не позволяваше да се излиза— в такива моменти разговорите на сериозни научни теми бяха строго забранени. Проф.Балан невинаги устояваше на изкушението да подкачи разговор по някой граматичен въпрос. Но Йордан Иванов веднага влизаше в ролята си и налагаше вето.

*

Нямаше сила, която да застави този своеобразен човек да се подчини на светските условности. И сигурно затова се отнасяше категорично отрицателно към разни юбилейни честувания. Лично за себе си той не допускаше никакви официални честувания. Спомням си с каква насмешка говореше за един известен професор, който се чувствувал силно поласкан поради това, че му подготвят 25-годишен юбилей. Това според Йордан Иванов бе осъдителна суетност и нескромност. Той смяташе, че всеки в своята област изпълнява един дълг към обществото и няма защо да бъде чествуван за това. На ордените, които по разни поводи бе получил, гледаше със същото чувство и ги окачваше на опашката на котката.

Въобще шумни официални празненства Йордан Иванов не обичаше. През 1937 г. стана тържествено чествуване по случай 50-годишнината от основаването на Софийския университет. Бяха дошли представители от всички големи университети в света. Йордан Иванов не отиде на нито един от официалните приеми. „Не мога да се обличам в разни маймунски дрехи" — обясняваше той.

Може би в случая не само „маймунските дрехи" бяха задръжката, а по-скоро някакво отвращение към всякакъв вид приспособяване. В известни отношения Йордан Иванов беше затворен човек. Не беше лесно да се проникне в неговия интимен свят, а, от друга страна, и той като че бе чужд на това, което става около него — странеше от обществените борби и изглеждаше затворен в четирите стени на научния кабинет. Би казал някой дори, че е безстрастен и лишен от гражданско съзнание. В това отношение той рязко се различаваше от проф. Балан, който не можеше да отмине обществените недъзи и реагираше остро и гласно на всичко, което беше в разрез с неговото високо етично чувство. Йордан Иванов беше изграден в друг стил. Той никога не излизаше от своя спокоен тон, никога не говореше разгорещено, никога не даваше външен израз на вълненията си, но как дълбоко чувствуваше всичко, което се отнася до големите национални проблеми. Той бе патриот в най-чистия смисъл на думата, а патриотизмът му се градеше на дълбоко съзнание за достойнството и историческата обреченост на народа, към който принадлежеше. Назначенията си като експерт по националните въпроси в злополучните за нас мирни конференции той е приемал като свещен дълг към народа, чиято трагедия изстрадваше дълбоко. С тази своя скрита мъка по проиграни национални идеали той заразяваше и нас. „В 1913 година, преди започване на Междусъюзническата война, бях определен за експерт при уреждане на спора ни със сърбите, в който спор руският император щеше да бъде посредник. Куфарът ми с всички научни документи, които доказваха нашето народностно право, беше готов. Но денят, в който трябваше да отпътуваме за Бургас и оттам с параход за Москва, донесе вестта, че през нощта войната е започнала." В тона, с който Йордан Иванов казваше тези последни думи, се чувствуваше едно дълбоко терзание, което идеше от съзнанието, че са проиграни добри възможности.

За Йордан Иванов би могло да се каже още много, но не е по моите сили да обгърна една индивидуалност, която толкова години, след като е отминала, стои на някакъв непоклатим пиедестал.

„...НАШАТА ПОЕЗИЯ НИКОГА НЕ Е ПРЕСТАВАЛА ДА СЕ РАЗВИВА“

Никола Фурнаджиев пред Кабинета на младия литературен работник в София

Непубликувана стенограма

Иван Сарандев

Това беше преди повече от едно десетилетие — 8 април 1960 г. Тогава към Съюза на българските писатели съществуваше Кабинет на младия литературен работник, една форма за работа с младите автори.

Срещата с Никола Фурнаджиев бе предварително широко разгласена и се очакваше с нетърпение. Още повече, че интересът към неговото творчество осезателно бе порасъл, особено след излизането на стихосбирката му „По пътищата ти вървях“.

Като сътрудник на вестник „Народна младеж“, който периодически издаваше страница „Смяна“ с творби от млади автори, ми беше възложено да напиша информация във вестника. Самата среща се състоя в стария съюзен салон, в който тогава се устройваха писателските събрания. В уречения час, когато салонът се беше почти изпълнил с млади хора, повечето от тях студенти, Фурнаджиев и придружаващият го Радой Ралин влязоха и се отправиха към масата на подиума. Радой Ралин приветствува поета от името на присъствуващите и го покани на катедрата за встъпително слово. Фурнаджиев обаче се отказа и пожела един непринуден, другарски разговор с младите хора върху въпросите, които те ще му зададат. Първото желание се роди спонтанно — някой от салона пожела поетът да разкаже за първите си стъпки в литературата. След това Радой Ралин започна да получава бележки с въпроси, които прочиташе на глас и предаваше на Фурнаджиев. Понякога въпросите се задаваха анонимно или пък бяха подписани само с фамилните имена. На това се дължи непълнотата в стенограмата.

По какви причини вече не помня, но информация във вестника не излезе. От срещата обаче съм запазил своята стенограма и сега я печатам за първи път. Надявам се, че ще бъде полезна за всички, които се интересуват от живота и творчеството на поета.

Н. Фурнаджиев: — Започнах да пиша още като ученик. Печатах първоначално в хумористичното списание „Българан“ и „Кво да е“ и др. Първото нехумористично стихотворение печатах в ученическото списание, което излизаше в Русе. Там печатаха свои произведения Асен Разцветников, Георги Караславов и ред други български писатели. По това време излизаше списание „Пламък“ на Гео Милев, където работеха Ламар, Хрелков и редица други, които са забравени вече. След смъртта на Смирненски се създаде един подем в нашата литература, в нашата поезия предимно. Тъкмо по това време се начена връщане към народа, към земята, казвам връщане, защото символистите и особено епигоните им, които господствуваха тогава, като по-младите Йордан Стратиев, Иван Хаджихристов и редица други около списание „Хиперион“, бяха далече от нашата земя, от обикновения живот, докато в поезията на новото поколение, на тия млади хора, вече имаше нещо съвършено друго и това се отрази не само на формата, на изразните им средства, а, бих казал, настъпи преврат, който е малко оценен от нашата литературна история. Целият поетичен език с неговите чертози, нимфи, с неговите непеса, с неговия условен и алегоричен език вече не можеше да бъде сроден на младите поети бо него време. Езикът и изразните средства на цялото поколение поети, тъй да се каже, стана

по-земен, по-конкретен, по-предметен. Това е начало на ново развитие в нашата поезия, връщане към народа, след като се използуваха богатствата на символистите, защото не можеше да се пише, както пишеше Вазов, но все пак имаше връщане към традициите на реалистичната поезия. Образите на нашата земя, на народа и т. н. можеха да се срещнат в Емануил Попдимитров, в Гео Милев, но при тях тези образи бяха по-други. Народът стана вдъхновител на поезията на това поколение, което даде няколко поети като Смирненски, които и досега имат място в нашата поезия. Това е в общи думи атмосферата, това е времето, в което аз почнах да пиша своите стихотворения, събрани в първата ми книга „Пролетен вятър". На тези първи свои работи, писани отдавна, преди 34 години, когато съм бил на 24-годишна възраст, днес аз гледам критически. Много работи сега не бих ги написал така, както съм ги написал тогава. Но такова е било времето и не може да се сравнява едното с другото. Изобщо смятам, че място в развитието на една литература и специално в поезията имат ония поети, които носят нещо ново в нея. Често пъти от едно поколение правят това няколко човека, рядко един човек го прави сам. Вземете символистите. Те създадоха все пак, въпреки нашето отрицателно отношение към поезията им като идеология, истински поети, които работеха в тая област и създадоха ценности, които не биха могли да бъдат отречени. Едно поколение като Лилиев, Ясенов, Дебелянов и Емануил Попдимитров създадоха ценности, които са неувяхващи според мен. Общо като школа символизмът допринесе твърде много за усъвършенствуването на средствата, езика на нашата поезия, късото стихотворение и редица други неща, които бяха дадени от символистите. По-късно в нашата поезия бяха дадени нови ценности от нови поколения.

— Какво Ви е мнението за най-младите? Вие сте редактор на стихосбирките на младите, кажете своето мнение за тях?

Н. Фурнаджиев: — Тук ми зададоха въпрос за най-младите. Това не е моя задача, пък и не съм се готвил по този въпрос. Затова впечатленията ми ще бъдат най-общи. Моите впечатления за най-младите поети са положителни, в тоя смисъл, че има нещо ново в тях. Поколение, което има талантливи поети, впрочем не знам как ги делим на поколения, но да кажем Валери Петров, Радой Ралин, Веселин Ханчев и др. Четем това, което е написал Радой Ралин, и виждаме, че то е различно от онова, което пише Веселин Ханчев например. Младите се различават, но онова, което прави впечатление, е, че те търсят нови форми. Те търсят една по-голяма свобода за едно съдържание, ако не напълно ново, то поне отличаващо се от съдържанието на другите поети. Те се отличават с това, че са по-близко до всекидневието, че техните работи са идейно по-заострени и с редица други неща. Това личи преди всичко в стиховете на 4—5 човека. Аз мисля, че тия черти, които съвсем грубо посочих, са ценни черти, сочат развитие и изобщо нашата поезия никога не е преставала да се развива. Тя винаги е вървяла начело на нашата литература, въпреки че напоследък се чуват гласове, че нашата поезия е в залез. Идеите, емоциите на нашата епоха са били изразявани преди всичко от нашата поезия. Мене ми се иска да разговарям именно по тези въпроси, отколкото да говоря за себе си.

Георги Струмски: — Моля др. Фурнаджиев да разкаже нещо за творческата история на „По пътищата ти вървях".

Н. Фурнаджиев: — Трябва да ви кажа, че тези стихотворения ги написах с много голям труд, с твърде големи усилия, поради това, че трябваше да пречупя някои лоши навици, които имах преди това. След Девети септември, поради туй, че криво разбрах задачите си като поет, написах твърде лоши, посредствени стихотворения. Това ми стана съвършено ясно не след като ги написах, а четири-пет години по-късно. Трябваше да се търси поезията, за да се отстояват идеите на нашето време, без да се пренебрегва действителността и животът на нашия народ. Мене ми се струва, че не само аз, но и редица други осъзнаха това, че да се преодолее схематизмът, догматизмът, трябва да се тръгне назад, трябва да се тръгне по пътя на поетичността, да се търсят образците на нашата поезия от миналото. За мене е съвършено ясно тук, че както социализмът води нашия народ напред, така и нашата поезия, нашата литература трябва да бъдат социалистически, но да се прави от това поезия, да се създават поети, а не автори на статии. За мене това беше много мъчно. Бях отвикнал. Аз не смятам, че окончателно съм преодолял тия недъзи, които по-рано имах, но в някои стихотворения смятам, че съм ус-

пял. Защото по моя преценка идеите на времето ги има, и то, струва ми се, тези идеи не стоят никак вън, следователно стоят вътре в стихотворението. Не знам повече какво да ви кажа. Това ми струва големи усилия. Не е лесно за мене вече. Сега ми прави впечатление, че някои автори не искат да поправят. Понякога ме доядява,но като млад също не обичах да поправям. Би трябвало да се настоява, грешките, които ние сме правили, да не се повтарят.

Георги Ведроденски: — Какво влияние е оказал град Сливен върху нашата поезия, не смятате ли да напишете нещо за него?

Н. Фурнаджиев: — Аз се смятам за сливленлия, защото съм живял там, без да съм роден в тоя град. Другарят Радой Ралин, който също е от Сливен и е голям патриот, също ме кара да пиша за Сливен. Очаквам други въпроси.

Салис Таджер: — Как се заражда първоначалният процес на стихотворението? Ако може да посочите примери от най-хубавите Ви стихотворения.

Н. Фурнаджиев: — Аз съм чувал, че някои предварително носели стихотворенията си в себе си. Това не ми е познато. Такъв поет беше Разцветников, а съм му завиждал. Мислех, че така трябва да бъде. Докато не седна на масата, нищо не става. Безспорно, като седнеш на масата, все пак трябва да имаш нещо. Но не е това, което после ще стане. В самия процес на работата идват асоциации, идеи, мисли. Яворов казва в психографията на Михаил Арнаудов, че предварително слушал музиката на своите произведения. Някога, както ви казах, на младини, тези стихотворения идваха по-лесно и по-непосредствено, по̀ на един дъх. Сега тая работа може да ми струва повече труд. Едно стихотворение, което съм започнал, в края на работата е съвършено друго не толкова по идеите, отколкото по образите, композицията, по цялостния му строеж. Аз мисля, че това е не само с мен. В самата работа се задълбочава, обогатява, оформява предварителният замисъл. Много труд трябва. Аз сега, на стари години, го разбрах това нещо. Спомням си как работеше Илия Бешков. Докато направи една работа, сто работи късаше. Като млад работеше непрекъснато — в кръчмата, в къщи, на тавана. Късаше и работеше. Напиша стихотворение и с отчаяние виждам, че е лошо. На другия ден седна и започвам отново работа над него. По тоя въпрос не бих могъл да ви кажа много. Не съм се занимавал теоретически с този въпрос. Другарю Таджер, не мога да ви бъда полезен.

Георги Ведроденски: — Какво ви е мнението за пейзажната лирика?

Н. Фурнаджиев: — Пейзажната лирика има своите традиции, които сме изоставили. В поезията на Кирил Христов, Пенчо Славейков, Вазов имаме прекрасни пейзажи, но тая пейзажна лирика беше твърде много занемарена в нашата поезия, особено по времето на символистите и по-късно. В това отношение, така да се каже, известна слава има нашият поет Ламар. Критиците, като пишат за него, сочат пейзажите му. Неговите пейзажи според мене са по-скоро отделни образи, но цялостно изградени пейзажни стихотворения рядко се намират. Аз предполагам, че др. Ведроденски ми задава този въпрос във връзка с някои мои стихотворения. Пейзажните стихотворения не бива да бъдат пейзажи и да фиксират един момент от природата. Пейзажното стихотворение трябва да бъде израз на идеи, на мисли. Пейзажната лирика няма дълъг живот, ако се занимава с фиксирането на известни природни красоти. Може да се създаде хубав образ, но поезията не може да има значение, ако чрез този пейзаж не се изразяват мисли, чувства, по-обобщени и значителни. Да кажем, в някои от моите стихотворения тъкмо това съм се мъчил да постигна. В „По пътищата ти вървях“ има едно стихотворение „Есен“. Стихотворението не е само за това: вали дъжд, капят листата, но има и нещо друго. Но изобщо мене ми е неудобно да взема сега да обяснявам.

— Какво влияние оказва любовта върху вашата поезия? И какво ви е мнението за интимната поезия на младите?

Н. Фурнаджиев: — Аз нямам много любовна лирика. Имам отделни стихотворения, но други поети са писали повече и по-добре от мене. Аз принадлежах към едно поколение, което считаше, че има по-значителни проблеми от любовта, обаче любовната лирика, ин-

тимната лирика, както сега я наричат, има напълно законно право да съществува. Аз като редактор никога не съм зачертавал стихотворения за любовта. Не се пише малко, но се пише твърде шаблонно. Трябва да бъдеш откровен с цялата дълбочина на сърцето, на своя дух, да се пише, без да се гледат образци, защото мнозина търсят образците. И в любовната лирика вече има схема. Пишат любовни стихотворения, без да любят, само и само да не са декларативни. Изобщо в нашата поезия, в идеите, които я движат, има пълна свобода за любовната поезия. Обаче за истинската, здрава и дълбоко преживяна, а не за каква да е. Изобщо нашата любовна поезия твърде много страда от книжност. Понеже става дума за най-младите, тази книжност е твърде опасна болест. Често пъти стават много мъдри, много задълбочени, много оригинални, но зад това няма живот. Изкуство, което няма живот, няма сърце, няма мисъл, няма подем, няма пориви, няма борба, е безсилно. Тая литературщина и книжност заливат литературата и на това младите автори трябва да обърнат внимание. Тях ги заплашва твърде много тази болест.

Иван Арнаудов: — Някои казват, че им харесва повече „Пролетен вятър“, а други — „По пътищата ти вървях“. Как др. Фурнаджиев гледа на този въпрос? Кои произведения му са по-мили?

Н. Фурнаджиев: — Другарят Арнаудов ми задава въпрос кои стихотворения повече ценя — от първата или последната си стихосбирка. Аз ценя някои стихотворения от „Пролетен вятър“ не по-малко от стихотворенията от „По пътищата ти вървях“. Те са различни, както и времето, през което са писани. Нашите критици не искат да разберат времето, когато са писани. „Пролетен вятър“ се различава твърде много от „По пътищата ти вървях“ не само поради възрастта, но и поради времето, когато са писани тези стихотворения. В „Пролетен вятър“ има повече импулси, повече емоции, а повече сдържаност в „По пътищата ти вървях“. В тази стихосбирка, както и в първата, има слаби стихотворения, но аз ги обичам, защото имат недостатъци, които са недостатъци на моята младост.

Стоян Стоянов: — Каква тенденция трябва да се преследва, за да може писателят да напише книга, която да остави следи?

Н. Фурнаджиев: — Другарят Стоянов ми зададе важен въпрос. Една поезия е трайна дотолкова, доколкото носи идеите, проблемите, поривите, драмите на своето време. Това е така, но това е един много общ отговор. Всичко трябва да е носено от истинска поетическа индивидуалност, с богато съдържание, с богат дух и един талант безспорно. Така не знам дали задоволявам др. Стоянов.

Стоян Стоянов: — Можете ли да посочите няколко примера?

Н. Фурнаджиев: — Вземете Маяковски, Байрон, Пушкин.

Петър Караангов: — Какво е значението на личната биография на поета за изграждането му като поет и, второ, има ли бъдеще поезията във века на техниката?

Н. Фурнаджиев: — Значението на личната биография. Този въпрос е важен, но често пъти личната биография се разбира опростено. Външната биография, как са живели поетите, как са страдали, безспорно има значение. Авторите от нищо нещо не могат да направят. Ако нямат външни наблюдения, особено сега, ако не живееш сред хората, ако не умееш да виждаш истината, то тогава нямаш най-необходимото. Трябва ли нашите поети да ходят сред народа? И преди Девети септември имаше творци, които се бореха срещу угнетителите, страдаха. Техните лични биографии са богати и някои от тях създадоха голяма поезия. Има поети пък, които нямат особена лична биография. Аз знам такъв поет като Атанас Далчев, който няма особена биография, но който създаде някои стихотворения, недостатъчно оценени — парижките стихове на Далчев по своя хуманистичен смисъл и дълбочина не са по-малко човечни и ценни от поезията на някои други. За младите хора, поради туй, че съвремието на нашата поезия е по-друго, социалистическата литература е друга, да стоиш само в къщи и да съчиняваш не е достатъчно. Аз, който съм възрастен човек, и аз обичам да ходя. И ако не бях ходил, малко бих написал. В живота стават неща много важни. Един поет би трябвало да черпи с пълни шепи

от действителността, богата на героизъм и драматизъм. Но пак повтарям, да не смятаме, че това е достатъчно. Някои съвсем опростено схващат въпроса.От командировките резултатите са нищожни, защото тия, които трябва да отидат, стоят тук, а тези, които не трябва да ходят, ходят.

Дали има поезията бъдеще. Аз не мога да си представя, че поезията ще престане да съществува. Техниката трябва да има пак човеци, които да я управляват, освен ако тая техника е създадена от роботи, хора без сърца и без души. Поезия безспорно ще има, докато има човечество, и ще се раждат все по-добри и по-добри поети. Такива спорове се водят сега на Запад, както на времето, когато беше изнамерено киното, се водеха спорове за съществуването на театъра. Но, както виждате, театър и до днес има.

Димитър Павлов: — Кой стои над съвестта на поета в най-широк смисъл? Кой трябва да съди поета? Как трябва да разбираме въпроса за гражданската свобода и съвестта?

Н. Фурнаджиев: — Аз мисля, че никой не стои над съвестта на поета. Кой трябва да го съди? Кой трябва да прецени, да даде преценка на делото на поета? Безспорно това са читателите, за които е предназначена поезията му. По третия въпрос мисля, че отговорът е съвършено ясен. У нас поетът има пълна гражданска свобода. Аз не съм имал такъв случай някой наш поет да напише лошо стихотворение поради това, че няма гражданска свобода, или пък да е написал хубаво стихотворение, но не са го отпечатали. По този въпрос за свободата на поета твърде много се е разисквало. Мнозина смятат, че поетите у нас нямат свобода да изразяват това, което искат. Такива хора има в чужбина. Такива хора има безспорно и у нас. Но дали е така? Аз смятам, че това не отговаря на истината.

А. Стоянов: — Някои млади поети твърдят, че новата тематика не може да се побере в старата класическа строфа и стих и поради това те я разчупват. Какво мислите по този въпрос?

Н. Фурнаджиев: — Въпросът е твърде стар. Лично аз смятам, че класическият стих не е остарял, в този смисъл, че още може да служи на поетите, които имат какво да кажат.Безспорно този класически стих не е стихът от преди сто години. За мене това е по-скоро въпрос индивидуален, а не въпрос на тематика. Сега има хора, които разчупват класическата строфа. Помня на времето, като написах своята „Сватба“, в последната ми среща с Гео Милев той ми каза, че е хубава, но „защо не вземеш да го разчупиш. Ако искаш, аз ще ти го разчупя“. Не съм имал такава нужда. Това е една творческа линия, стига да не е снобизъм, маниерност. Гео Милев смяташе, че ако не разчупя стиха, не става стихотворение. Другарят Левчев е тук и той нека каже нещо.

Антонов: — Понеже др. Фурнаджиев каза, че на младини е писал хумористични стихотворения, моля го да каже какво мисли за баснята и сатирата, защото сега се твърди, че те нямат бъдеще. Вие сте редактирали втората книга на Дамян Дамянов. Какво е вашето мнение и ще има ли второ издание?

Н. Фурнаджиев: — Предполагам, че книгата ще има второ издание. Моето мнение за втората стихосбирка на Дамян Дамянов: мисля, че втората му стихосбирка не е над нивото на първата му книга. Има някои по-слаби стихотворения, но особено развитие няма. Все още се движи в кръга на първите теми и преживявания,без, разбира се, това да подценява книгата му. Това е мъчен за един такъв автор като Дамян Дамянов процес. Затуй може би неговото развитие към нови идеи ще бъде малко по-трудно. Но той още не е изчерпал себе си. Аз мъчно мога да давам преценка.

Б. Зидарова: — Какво да се разбира под изчерпване на един поет? Може ли да се избегне това изчерпване? Как да се разбира въпросът за ученето от образците, от големите поети? Това учение в какви рамки трябва да се разбира?

Н. Фурнаджиев: — Един поет се изчерпва, когато няма какво да каже. Когато един поет се оеснафи и престане да мисли за поезията, за живота, той престава да бъде поет,

той се изчерпва. От нищо нещо не става. Има случаи, когато поетът блясва, просто както казват, на вълната на времето. Времето ги прави поети. Обаче вдъхновението, патосът на годините отминава и те не могат да напишат онова, което са написали. Това най-често се случва в революционните епохи, когато зрее нещо ново. Аз не мога да изчерпя този въпрос. Би могло да се говори още много.

По въпроса за ученето. Поетите винаги се учат от другите поети. Не знам дали един поет се учи от живота толкова, колкото от другите. В това няма нищо лошо. Поезията е също една действителност, от която трябва да черпим, да гледаме, да се обогатяваме. Един поет, който не живее с поезията, който не чете, сам нищо не може да направи. Ако вникнем по-внимателно в творчеството на всички наши поети, ще видим влияние. Тези влияния са благородни, защото са пречупени от творческата индивидуалност на поета, защото поетите са създали нещо свое.

Как трябва да учим? Не знам как точно да се учим. Като се пазим обаче като от огъня от подражателството, от епигонството. Ще се опази оня, който е поет. Слабият поет по необходимост става епигон. Нашата поезия е отишла твърде напред в това отношение. Младите поети пишат технически гладки стихове, но то не е мярката. Няма норми за учене. Трябва да се учим, разбира се, трябва да четем нашите поети. При мене идват често пъти млади хора, които питам какво четат. Всички отговарят, че са чели Вазов, Славейков, Яворов, но това е малко. Нашата епоха има свои поети и трябва да видиш какво пишат те, за да можеш да го използуваш.

Стоян Стоянов: — Как могат да се избягнат грешките?

Н. Фурнаджиев: — Това беше време, става дума за след Девети септември, което дойде със своя подем, обаче и със своите недостатъци — схематизмът, декларативността и т. н. бяха обща болест. Лично аз смятах, че след Девети септември трябва да започна да пиша тиради, но не само аз писах така. Безспорно такива грешки могат да се избягнат, но това е много сложен въпрос. Случва се така, че поетът не може да види грешките си. Той дълго вярваше и беше убеден, че е писал хубави стихове. Пък и критиката не му помогна да види грешките си. За съжаление ние нямаме много добра критика. Тя все още не е станала помощник на нашите поети.

А. Свиленов: — Във вестниците имаше статистика, че у нас има огромен брой пишещи. Има ли някаква опасност от това?

Н. Фурнаджиев: — Такава опасност не съществува. Нека да пишат. По-голям подбор може да се прави. Подборът естествено дава възможност да се изберат по-добрите работи. Лошото е, че много голям брой пишещи братя напират към редакциите, лошото е, че редакторите отстъпват и печатат. По такъв начин се създава доста голямо посредствено творчество в нашия печат и за неукрепналите читатели е опасно, защото не могат да различат хубавото от лошото. В тоя смисъл големият брой на пишещите братя е опасен.

Дойчинов: — Защо се отказахте от имажинистките образи във Вашата поезия, от фрапантните образи?

Н. Фурнаджиев: — В Съветския съюз имаше една школа, която се наричаше имажинизъм. В нея влизаше и ранният Есенин. За тая школа образът беше самоцел. Аз не знам защо ме присъединиха към нея и досега някои повтарят това. Ако вземете имажинистите, вие ще видите, че в тяхната поезия зад образа няма идея, няма нищо. Тая школа отмина. А тези фрапантни образи, за които става дума, те бяха по-скоро дошли не от имажинизма, а като реакция на тогавашната поезия, която беше омръзнала. От чертозите и рицарите, лебедите и царкините ние отидохме към кравите и свинете. То беше реакция, борба, до известна степен наплевателско отношение към тогавашната официална поезия. Гео Милев беше писал, че нашата поезия трябва да се оварвари и той започна да върши това още на времето. Същите образи сега не мога да използувам, първо, защото нашата поезия няма такива задачи, второ, тая яркост се дължи на младостта ми, на възторга и ентусиазма и защото съдържанието на моите стихотворения е вече друго.

8 април, 1960 г.
София

ЕДНО ПИСМО НА САВА ДОБРОПЛОДНИ

Катя Йорданова

В сравнение с колосите на нашето Възраждане мястото на Сава Доброплодни (1820—1894) в историята ни е твърде скромно, но и от неговата личност лъха неповторимото обаяние, присъщо на възрожденските будители. Биографията му в най-общи линии е дълъг низ от учителски години — наглед монотонни, а в същност напрегнати, разностранни и плодоносни за цял един народ. Пет години в Котел, пет — в Шумен, три — в Стремски Карловци . . . След това отново Шумен . . ., след Шумен — Сливен . . . Варна . . . Тулча . . . Силистра. . . Кюстенджа . . . А накрая — четири години служба като окръжен училищен инспектор в Разград. И навсякъде народният учител оставя светла диря — „изпълнявал добросъвестно длъжността си; показвал е отличен и завиден успех; владал се е прилично във външния си живот и с нищо не е опятнил учителското звание . . .“[1]. Такива са официалните характеристики („свидетелства“) за неговата работа, такива са спомените на неговите съвременници — учители, колеги, приятели, мнозина от които през 1892 г. топло го поздравяват по случай петдесетгодишния му юбилей. Такава е и оценката на самия „министър на просвещението“ Г. Живков,[2] когато през 1887 г. Народното събрание с „вишегласие“ решава да му отпусне годишна пенсия от 1800 тогавашни лева. С тази пенсия между впрочем Доброплодни почти мизерствува на старини — „тя не можяше да ми разплати натрупаните дългове и да ме храни и облача тук в София. Аз обаче търпях и живеях, както можах с надежда всякоги за подобрение — . . от една страна си плащам дълговете и земам на кредит, а подир три месеца, като си земъ пенсията, плащам си до колкото могъ и пак начнавам кредита; но, слава Богу, като добър и редовен платец, хората ми дават кредит . . .“[3] С други думи, почести не липсват — той дори е награден със сребърен медал „за заслуга“ (1889), но фактически дългогодишният просветен деец е едва ли не бедняк. И това не е единичен случай в условията на Фердинандовия режим.

Единственият по-обширен източник, от който черпим данни за живота и дейността на Сава Ил. Доброплодни, е неговата „Кратка автобиография“ заедно с приложените писма и документи. Макар и изключително фактологична и твърде лаконична, тя разкрива до известна степен както характера на своя автор, така и атмосферата на неговото съвремие, т. е. съдържа интересни моменти и в психологически, и в исторически аспект.

Въпросното непубликувано писмо от 13 декември 1884 г. (до Йосиф Майзнер), което се пази в архива на семейство Александра и Йосиф Майзнер в Белградската народна библиотека,[4] запълва някои празноти в биографията на подателя си и разширява представата ни

---

[1] С. Доброплодни, Кратка автобиография, София, 1893, стр. 86.

[2] Настоявайки първоначално предложената сума от 960 лева за годишна пенсия на Доброплодни да се увеличи на 1800, министърът на просветата казва пред Народното събрание следното: „Действително просителят г-н Доброплодний е един от най-старите ни труженици по народното ни образование и възраждание. Няма учител, стар колкото него. Няма учител между живите, който да е учителствувал толкова години. Той е най-много помогнал за развитието на нашата книжнина, той е най-стар в това отношение . . .“ (цит. съч., стр. 114).

[3] Цит. съч., стр. 67—68.

[4] Архив на Александра и Йосиф Майзнер, Народна библиотека. Белград, Р 396.

за човека и общественика Сава Доброплодни. Същевременно то хвърля светлина и върху отношенията му с някои съвременници и преди всичко със самия адресат Йосиф Майзнер и семейството му. Както е известно, Йосиф Майзнер е чешки емигрант, заселил се в Шумен, който през 1857 г. сключва брак със сръбкинята Александра Майзнер.[1] Александра е пристигнала в Шумен от Нови Сад по настояване на Раковски, за да се отдаде с голям ентусиазъм на просветна работа. Макар че Доброплодни сам има дял в привличането ѝ като учителка в България — именно той ѝ изпраща пари за пътуване чрез Данило Медакович, — в „Автобиографията“ му за това събитие откриваме само едно кратко съобщение: „От там (Нови Сад — б. м.) се доведе учителка за Шумен.“[2] Несъмнено Доброплодни е поддържал контакт с Александра Майзнер — те имат еднаква професия, живеят в един и същи град, — и то след неговото тригодишно пребиваване като учител в Сърбия, което по всяка вероятност е създавало допълнителни допирни точки за общуване. Несъмнено топлата приятелска привързаност между Доброплодни и семейство Майзнер се е запазила в продължение на много години, макар че животът по-късно ги отправя по различни пътища и задълго прекъсва връзката помежду им. Това се потвърждава както от подчертано сърдечния тон на писмото до Йосиф Майзнер, така и от самото му съдържание. Доказателство за близост е и молбата, в отговор на която Доброплодни е написал писмото си: старите Майзнер са потърсили съветите и съдействието му за постъпването на сина им Венцеслав, „който е свършил философски курс в Прага“ ,като учител в някое българско училище. На този факт бихме могли да погледнем не само като на пример за приятелски отношения между отделни личности от Сърбия и България, но и като на още едно доказателство за духовната общност и взаимна заинтересованост между двата народа през XIX в. Защото твърде показателно е, когато желанието да се работи за културното преуспяване на съседния народ преминава от майката в сина — от поколение в поколение, какъвто е случаят с Александра и Венцеслав Майзнер.

В този смисъл интересен и важен момент е и учителстването на Сава Доброплодни в Сремски Карловци. За съжаление „Кратката автобиография“ предлага твърде оскъдни данни за тези три години (1853—1856) от живота му. (Сигурно в подробния, воден още от ученически години дневник, който Доброплодни е бил принуден да изгори[3] в бурната 1877 г. и за който днес можем само да съжаляваме, бихме намерили множество факти и впечатления от този период.) Тъй като Сремски Карловци са основна тема в писмото до Йосиф Майзнер, следва на пребиваването на Доброплодни в Сърбия да бъде отделено повече внимание. Според „Кратката автобиография“ той се озовава в Сремски Карловци след едно премеждие и след едно твърде разнообразно и приятно пътешествие: „В Казанлък бях ненадейно бастисан[4] в хана, в който не ме намерихъ, защото бях на една вечеринка с младежите, дето, като им пеях една песен,

---

[1] Ил. Конев, Българо-сръбски литературни взаимоотношения през XIX в., София, 1964, стр. 92—93.

[2] С. Доброплодни, Кратка автобиография, София, 1893, стр. 56.

[3] Цит. съч., стр. 5—6.

[4] В писмото си до Майзнер Доброплодни между другото споделя, че е претърпял „много страдания и злощастия домашни и политически“. И наистина и той самият, и семейството му са преследвани от турските власти, а някои негови близки са зверски убити: „. . .Приех от Одрин най-жалостно за мене известие, че през августа (1877) обесили брата ми Христаки заедно с двамата му зетюве и други 15 първенци из Нова Загора, като подозрителни русофили! Като да не стигахъ другите до тогива от фамилията ни жертви. Деда ми Христа убихъ, брата ми Хаджи Никола утровахъ, а по-малкия ми брат Хараламби съсекохъ къс по къс около Ямбол! . . .“ (Кратка автобиография, стр. 112). За себе си съобщава, че през същата 1877 г. турското правителство е започнало „деятелно“ да го преследва (пак там, стр. 5). Някои негови колеги забягват в Румъния и Сърбия, „а на мене било писано — разказва по-нататък Доброплодни — без малко да идъ на бесилката, като ме оплашихъ, да се разболея тежко, да си направя завещанието . . . бях се отчаял, че ще мръ, защото бях се стопил . . . не можах нищо да ям, освен мляко сурово . . .“ Но макар и прикован на легло, Доброплодни с цялата си душа следи събитията и трепти за съдбата на България. И когато по негова молба му довеждат „един руски солдатин“ — да го види с очите си, радостта му е безкрайна: „Благодаря ти, господи, че се удостоих да видя отечеството си, България, освободено, сега нека умръ, ако е тъй писано“ (пак там, стр. 65—66).

додохъ на вратата заптиета да питат, дали съм в дружеството им, а хозаина ги излъгал, че не съм и тъй в Рамазанска вечер отивам късно при Стоенча Груйоглу, разправям му работата, а той ми дава колаузин българин, да се отстраня и аз тръгвам назад през Сливен, Котел, Разград в Русе и от там в Австрия, дето г-н Христаки Берон (мой ученик) от Землин ме води във Виена, Брюн, Прага до Карзбад и ме върнъ във Виена на негови разноски."[1] Тук следва кратка информация за престоя в Сърбия: „От там ме призова Карловачкия патриарх Йосиф Раячич за празднатa катедра на стария гречески язик и там учителствовах и преподавах тойзи язик на III-я, IV-я, V-я, VI-я, VII-я и VIII-я класове. Бях често канен на патриаршеската трапеза и във вечеринки призован, в най-първите домове и тъй служих там три години . . ."[2]

Не бива да се мисли обаче, че тези три години са били леки за Сава Доброплодни. Новата среда, новият език, новите условия на работа—всичко това е затруднявало новопристигналия български учител. Като се прибавят и материалните лишения, дълговете, болестите и непременно — носталгията, картината става още по-мрачна. За разлика от самата му биография някои негови писма от Сремски Карловци съдържат доста подробности в това отношение. „Аз живея тука само с 36 фиор. и 20 крайцара сребро. Плащам 10 за кирия, 15 за обяд и вечеря, а другото остава за пране, за книги, за джоб харачлък и пр. Освен това имах в Беч (Виена — б. м.) 60 фиор. борч, ами за дрехи, ами за разходка? . . . . . Аз знам какви сакантии тегля, но търпя и въздишам . . ."[3] Но Доброплодни не се е отчайвал. Напротив, въпреки тежкото начало, въпреки лошите условия успехите са дошли бързо — както в конкретната преподавателска дейност, така и сред културната общественост в Сремски Карловци. На своя приятел Николаки Евстатиев (Паница) във Велико Търново Доброплодни пише следното: „Големи мъчнотии срещах от начало, защото учебниците им съ на немския язик! Запознах се с доста знаменити лица и образовани! С цялото им духовенство. Видях обичаи, нрави, обноски, етикети, от които се лишавах, а сега уж ги владея. Преподавам на 6 класа, от III-я до VIII-я, класикери, поети и за старата поезия. Имахми изпит. Дохожда патриарха, изпитва много строго, но останъ благодарен . . ."[4]

Очевидно в Сремски Карловци Доброплодни се е ползувал с авторитет — както поради ерудицията си в професионално отношение, така и поради личните си качества.Съпоставяйки преките му изявления с официалния атестат,[5] издаден от гимназията, който донякъде прилича и на психологическа характеристика, бихме могли да реставрираме в известна степен портрета му от онези години: тридесет и четири годишен мъж, енергичен, трудолюбив и общителен, с „нравствено поведение: добро, непорочно": способен педагог, „благ и поучителен", който „покрай непрекъснатото му упражнение успява все повече и повече"; солидно подготвен преподавател, чието „знание на греческия език" е „обилно и основно", а освен това ползува и още няколко езика — сръбски, френски, латински: оратор, с „дар на словото му: добър и приятен"; добросъвестен труженик с „прилежание: неуморно" и „ревност: похвална"; дисциплиниран член на колектива и добър колега — „към старейшинството си: послушен и учтив, към другарите си: любезен и услужен". (Наред с всичко дарованието му на певец, добре познато в България, едва ли е останало скрито и в Сърбия.) Нищо чудно тогава, че Сава Доброплодни е имал широк кръг от познати и приятели, че са го уважавали както първенците на града, така и най-младите — гимназиалната младеж. Показателен е един случай, когато в т. нар. „Немска махала" на Сремски Карловци на 1 май 1854 г. избухва голям пожар, Доброплодни увлича масово след себе си ученици, семинаристи и граждани да помагат в потушаването на пожара. За тази му „отлична постъпка" Градският съвет му праща специално благодарствено писмо

---

[1] С. Доброплодни, Кратка автобиография, стр. 53.
[2] Цит. съч., стр. 53—54.
[3] Писмо до Коста Павлович в Прага (1854), който го е помолил за материална помощ. Въпреки гореописаното положение Доброплодни му обещава да го подпомага с по пет форинта месечно, а ако по-късно му бъде възможно, и с повече (Кратка автобиография, стр. 102).
[4] Писмо от 31 август 1854 г. (Кратка автобиография, стр. 100).
[5] Цит. съч., стр. 82—83.

в израз на „всеобщата признателност“[1]. Като се има пред вид,че Сава Доброплодни представя в Сърбия не само себе си като отделна личност, но и тогавашната българска интелигенция из-общо, качествата и проявите му придобиват още по-голяма тежест.

През тези три години Доброплодни не само дава от себе си, но и много получава, нау-чава от Сърбия. Обиколките из фрушкогорските манастири, гдето вижда „на царя Лазара дре-хата шита с маргарит и пр.“ и разглежда „стари черковни книги с правописание старобългар-ско“[2] обогатяват историческите му познания; в Земун и Белград отпечатва някои от книгите си;[3] запознал се отблизо с образователната система в съседната земя и оценил положителното в нея, след завръщането си в Шумен през 1856 г. той решава да основе „един вид четверокла-сно училище или полугимназия по подражание на австрийските с програма, отговаряща на града с всичките предмети и язици, преподаваеми на българския язик, тъй щото ученици, свършивши в Шумен III-ий клас, бяхъ приети в IV-ий клас в Австрия“. Посещенията му в Бел-градското читалище го ентусиазират за създаването на подобен културен кът и за шуменци, които по начало са „разпалени към науката“: „. . . по подражение отворихми едно казино доста сгодно и високо с десетина вестника и периодически списания български, руски, чески, пол-ски, далматински, кроатски, сръбски, френски и немски . . .“[4]; в Сърбия се разширява и кръго-зорът му в областта на драмата и театъра, оживява се фантазията на бъдещия режисьор-пио-нер.

Всичко това води до заключението, че пребиваването на Сава Доброплодни в Сърбия е един действително плодотворен момент в историята на сръбско-българските културни връзки през XIX в. Всичко това обяснява и голямото му желание да посети отново Сремски Карловци, да се срещне отново със сръбските си приятели и познати. От писмото до Йосиф Майзнер нау-чаваме, че първият му опит да осъществи намерението си се осуетява — „внезапната зима . . . прекъсването на параходите, явлението на ледове по Дунава“ го спират насред път. Това не-гово „отдавнашно бълнуване и желание“ се изпълнява много по-късно, през 1891 г. — 35 го-дини след завръщането му от Сремски Карловци, 7 години след написването на писмото до Майзнер, три години преди смъртта му. Там стари колеги и приятели любезно го приемат, самият патриарх Бранкович го гощава на трапезата си.[5]

В писмото си до Йосиф Майзнер Доброплодни разпитва за Карловци, интересува се кои учители преподават в гимназията в момента, спомня си за „старий Пантелич“ — т. е. за Йоан Пантелич, директора на гимназията по негово време, чийто подпис стои под служебната му характеристика. Интересува се специално и за един от тогавашните си колеги — Павел Кле-чаревич (малката грешка в името е обяснима след толкова години), с когото е бил в по-близки приятелски отношения. За това съдим от едно писмо на Доброплодни до същия този Клечаре-вич от 5 септември 1854 г., което заедно с други писма е поместено в неговата „Кратка авто-биография“. В писмото си Доброплодни кани своя колега, който временно се намира в Буда-пеща, за съквартирант в Сремски Карловци. Същевременно му се оплаква от материални затруднения. Писмото е подписано „Ваш приятел: Сава Ил. Доброплодний“[6].

Доброплодни моли Майзнер да предаде поздравите му и на Евта Георгиевич от Белград, учител по гръцки език, с когото също така е поддържал кореспонденция през 1854 г.[7] Нещо повече, в писмото си до Георгиевич, подписано: „Ваш искрений приятел“, Доброплодни му разказва за Клечаревич, от което следва да предположим, че и тримата добре са се познавали помежду си. И вероятно е след години, при повторното посещение на Доброплодни в Сремски Карловци, да са се срещнали отново — вече старци . . .

---

[1] С. Доброплодни, Кратка автобиография, стр. 97.
[2] Цит. съч , стр. 71—72.
[3] Цит. съч., стр. 53.
[4] Цит. съч., стр. 54.
[5] Цит. съч., стр. 104.
[6] Цит. съч., стр. 101—102.
[7] Цит. съч., стр. 100—101.

Ето и текста на самото писмо до Йосиф Майзнер:[1]

„Разград (Княжество България)
13 Декември 1884 г.

Старий приятелю!

Вашето за мене скъпоценно писмо с време получих и съдържанието му с голямо любопитство прочетох, като не знаях нищо за Вас основно до тогива!

Мене е твърде приятно, че Вий сте прикарали сопружеский живот благополучно и Бог Ви е подарил и четри сина, от които двамата вече могът да бъдът на работа, а другите следват в гимназията. Също ме зарадва, че Вий нямате нужда от други и се намервате на работа, без която следва да бъде человек и притеснен по някой път, както сте го прекарвали и съм го прекарвал!

Благодарение Всевишнему и аз подир много страдания и злощастия домашни и политически от освобождението ни насам служих две и половина години по административната част и близо четри години инспектор на Разградския учебен окръг. Сега не се знае как ще стане тъзи длъжност в Народното събрание (София), като се представи нов законопроект за нея и за инспекторите.

Колкото за Вашия син Венцеслава, който е свършил философски курс в Прага, той би трябвало, ако желае да постъпи за учител в държавните ни училища, гдето се и добре плаща, да е дал прошение в Министерството на народното просвещение още в минълий юлия месеца, когато се приемат и настаняват такива учители, като даде подробни сведения за всичко потребно. А когато се прие Вашето писмо, тогива вече беше късно и за държавните училища, и за народните класически, и той би трябало, ако не е забравил, да се пообучи и на българский язик. Това може да му служи за ръководство в идущата година, ако желае да служи в България, като в толкоз наши заведения има вече толкози чеси на служба.

Че се интересувам за моите стари колеги в Карловци, то е цяла истина, но и досега не можим намеря сгоден случай да се срещнъ с тях поне писменно. Тъзи годинъ късно по ноември месеца, едва бях зел от министерството за един месец отпуск и вече бях се решил да посети и Вас и Карловци и за това бях поискал и препоръчително от Г-на брата Григория на Господична Мантица и тръгнъх на 17 ноември, ходих на Букурещ и от там намервах да идъ къде Вас, но внезапната зима, която ни сполети на 21 същаго, прекъсването на параходите, явлението на ледове по Дунава и проч. принудихъ ме да се помая няколко дена в Русчук и да се завърнъ в Разград на 26 същаго и да начнъ да следвам инспекторските си длъжности, за което и съобщих на министерството. Желаях това да станеше през ваканцията, но министерството ме задължи да отворя в нашия окръг временен педагогический курс от 16 юлия до 25 августа и него посещавахъ 105 учители и учителки, които имахъ четри преподаватели под моя надзор и на които слушатели подир затварянето на курса се издадохъ от инспекцията педагогически свидетелства! И тъзи беше причината да остане отпуска ми за ноември, до когато вече бях настанил всичките училища с учители и учителки в поверения мене окръг.

Но поне сега се надявам, че ще имате добрината да се научите в Карловци кой е директор на име, кои съ професорите, жив ли е старий Пантелич, отец на Стефа или Самуила Епископа, и жив ли е някой си професор Павел Клечиревич в Карловци, а същевременно да поздравите и един мой колега в Београду на име Евта Георгиевич, който преподаваше едно време греческий язик в Београда в гимназията или търговското училище.

Можях още да Ви пишъ, но книгата се свършва и аз ще обядвам. Приемете прочее найискрените ми приятелски поздравления до всичките Ваши домашни.

Инспектор на Разградския учебен окръг
С. Ил. Доброплодний“

---

[1] Правописът е отчасти осъвременен. Същото важи и за всички използувани цитати.

*

В архива на семейство Майзнер се намери и една бележка без дата със следното съдържание:

„Б е л е ж к а

Може да помните и Вий и господжа Александра, че имах от първата си съпруга (втората умря бездетна! Бог да я прости) един едничък син на име Преслав. Него проводих преди десят години в Россия в гр. Киев стипендият на руското правителство, той е още там и подир една година свършва Историко-философския курс. Нему бяхъ предложили да бъде директор на една семинария с 5000 франка и (. . . не се чете една дума — б. м.) дърва, квартира в пансиона, но той не прие, за да не оставя недовършен курса си.

Приимете за спомен една моя фотогафия[1] от инспекторските. Ако имате и Вий, прово-дете ми.

Същий С. Ил. Доброплодний

Господжа Мантицина майка ми каза, че сте напустнъли досегашната си служба и сте изпълнявали друга. Поздравете моля нарочно мадам Ангелкович и Мантица."

---

[1] Фотографията, за която се споменава в горната бележка, също така се пази в Белградската народна библиотека.* Надписана е така: „В знак старога приятелства Г-ну Йосифу Майзнеру Милановичу.

Инспектор С. Ил. Доброплодний
14/26 декемвр: 1884 г. г. Разград
(Княжество България)"

Тъй като разликата в датите на писмото и фотографията е само един ден, очевидно, че тя заедно с бележката е била приложена към същото писмо.

* Архив на Александра и Йосиф Майзнер, Р 396, папка III б—в, плик III-в (1—40), № 6.

Н. В. РАКИТИН В ЧУЖБИНА

Георги М. Григоров

Стиховете на Н. В. Ракитин са се посрещали и се посрещат с интерес, внимание и разбиране в чужбина. Негови творби са превеждани на няколко езика, а самият той е поддържал лични и творчески връзки с редица чуждестранни писатели и слависти — познавачи на българския език и литература. Но за съжаление архивът му е бил почти изцяло унищожен при голямата бомбардировка на София (10. I. 1944 г.). След трагичната смърт на Ракитин през 1934 г. семейството му (съпруга и три дъщери) се премества от Плевен в София. Домът им на ул. „Стефан Караджа" 15 е бил изцяло разрушен. По една случайност са запазени някои писма и снимки, които свидетелствуват за връзките на Ракитин с чуждестранни писатели и учени. Сега те се намират в Народната библиотека „Кирил и Методий" и у семейството му.

От тези документи и писма се вижда, че поетът е поддържал продължителни приятелски и творчески връзки с руския поет Константин Балмонт (1867—1942), започнали след посещението му в България през април—май 1929 г. по покана на Министерството на просветата. Тогава Балмонт посетил и Плевен, където се запознал с Ракитин. Връзките им са продължили до смъртта на нашия поет през 1934 г.

През 1930 г. излиза стихосбирката на Ракитин „Черноморско лято". Към нея е поместен очерк на Балмонт за поезията му, написан в Капбретон на 17—18 август 1929 г. (тази дата стои под очерка) и използуван като предговор на книгата. Той е около 6 страници: в него са вмъкнати преводи на осем стихотворения на Ракитин, преведени на руски от Балмонт. След предговора тези стихотворения са дадени и в българския им оригинал.

Интересно е да се знае каква е оценката на Балмонт за Ракитиновата поезия. Ето някои по-характерни откъси от споменатия предговор: „Поетът на прозрачни, непосредствени стихове, като току-що разцъфнал цвят, Ник. Вас. Ракитин живее не в София, не в столичния въздух, гдето на поета лесно биха се удали външните украси на стиха и ограниченият строй от усещания. Той живее в Плевен, в съвършено селско кътче, в непосредствено съприкосновение със земята и тихото открито небе, чието слънце се не затуля от сгради, и звездите не отслабват в звездното свое светловолно великолепие от изнуренията на града. И на поета се разкрива звездното небе . . .

Ракитин е учител. Той всякога е окръжен от първоутренни лица на деца и юноши. Той черпи в първите движения на свежото чувство и неопитна мисъл, които като пролетни набеги, като първи стръкове дирят път от земната мъгла към въздуха, гдето е само воля, злато и синина — всякога той черпи свежест на ново вдъхновение . . .

Лириката на българския поет, възлюбил родната си земя и непрекъснатото съприкосновение с природата, е извънредно много близка на руската душа, и най-хубавите стихове на Ракитин стоят наравно с руската лирика, която аз считам най-хубава на земята . . .

Но и той също се измъчва от самотата, така че: когато чува отлитащите жерави, когато е обхванат от лъха на предзимието, на първозимието, неговата песен се превръща в панихиден вопъл . . .

Блага е душата на българския поет Ракитин и, както много неща в България, близка е на руското сърце тая поетическа душа. Немногословен е Ракитин. Без много приказки срещнахме се ние в Плевен и се разделихме на другия ден като другари. Когато аз и моите спътници напущахме Плевен в ясно утро, за път Ракитин ни подари две бутилки бяло вино от своето лозе."

Запазени са три пощенски картички (на руски език) с дати 25 септември 1930 г., 9 март 1932 г. и 9 април 1933 г., изпратени от Балмонт до Ракитин. Картичките са писани в Капбретон, Париж и Кламар, Франция, и са адресирани до Плевен. В първото писмо Балмонт между другото пише: „Драги поете, благодаря за „Черноморско лято" и за това, че моят скромен очерк за Вас сте взели като предговор . Винаги Вашите стихове ми са били близки, в тях аз чувам гласа на Вашата душа." По-нататък той го пита дали е получил два броя от списание, в което имало три стихотворения на Ракитин в негов превод. И заключава: „Те се харесаха много на руските читателки. Женските сърца — това навсякъде е закон — повече чувствуват поезията, отколкото мъжките. Но и читателите бяха доволни."

Във второто писмо четем: „Драги поете, много благодаря за Вашата нова книжка и за стихотворението, посветено на мене. Вашето творчество се проявява свободно и природата говори с Вас със своите живи гласове . . ."

Най-голям интерес представлява третото писмо на Балмонт. На самата картичка, без никакъв друг текст, е написан сонет на руски, посветен на Ракитин по случай 25-годишния му юбилей. Писмото е получено преди юбилея, състоял се на 30 април 1933 г. в Плевен, тъй като сонетът е бил прочетен на юбилейното тържество. Ето текста на този сонет:

„Ник. Вас. Ракитину
в праздник его 25-летняго служения родному слову

Далекое Болгарское село,
Далекий и высокий город Плевна,
В тебе сейчас гостит Весна-Царевна,
С ней песня, стебел, цвет, полет, крыло.
И хочется, чтоб было все светло,
Чтоб глянул ден приветно, а не гневно
К тому, кто любит Отчий Край напевно,
кто вел ладью, взяв меткое весло.
Чей ясный дух с родною пашней слитен,
Кто своего не омрачил лица,
И сердцем приманил к себе сердца, —
Пред кем и стебелек не беззащитен,
А встретил брата в образе певца, —
Таков поэт Болгарии, Ракитин.

Clamart, Seine, 60, rue Cécile Dinant,
К. Бальмонт"

Вестта за трагичната смърт на Ракитин (2 май 1934 г.) покрусила Константин Балмонт. Своите чувства по този повод той изразил в статията си „Жертва вечерняя", датирана 13 май 1934 г. и писана в Кламар. Статията е поместена в специалния брой на в. „Дума на българските писатели" от 9 декември 1934 г., издаден в памет на Н. В. Ракитин от Съюза на българските писатели. В нея (тя има подзаглавие „Имени Ник. Вас.Ракитина")Балмонт пише между другото:

„Българските вестници ми донесоха неочаквана, неправдоподобна, страшна вест. Загина проникновеният, най-нежният поет на българското село и българската природа, пълният с жизнени и творчески сили Ник. Вас. Ракитин, с когото преди няколко години се сприятелих

в Плевен. Загина трагично. Изтерзан от клеветата и преследванията на недостойни хора, пътувайки с влака от Плевен за София, той се хвърли от влака, хвърли се под влака, и бе смазан, убит от колелата на влака. Най-хармоничният и най-жизнерадостният от всички български писатели, с които ми се удаде да се срещна. . . Звънтяща струна, чисто сърце, мъдро дете,въвлечено в нелепия водовъртеж на преждевременното отчаяние, сладкозвучна чучулига, една от най-благородните пойни птици в българските поля, поля мъченичееки,разкъсана от хищни нокти и ненаситен клюн, мой другар, мой брат, как те обичам, как скърбя за тебе!..."

В тази статия Балмонт напомня, че на юбилейното тържество в Плевен (1933) е бил прочетен неговият сонет, посветен на Ракитин, написан специално по този повод. И той отново дава целия текст на този сонет, като освен това изпъстря статията си със свои преводи на четири Ракитинови стихотворения („Простор", „Звездна нощ", „Балкани", „Над моя гроб").

Така големият руски поет дава израз на своята скръб поради преждевременната смърт на Ракитин и на своето възхищение от неговата лирика. Запазена е една снимка, направена в парка в Плевен при посещението на Балмонт в България през 1929 г. На снимката личат Емануил Попдимитров, Н. В. Ракитин, К. Балмонт, дъщерята на Стоян Заимов, Стоян Заимов (по това време директор на музеите в Плевен) и неизвестно лице.

*

Близки връзки Ракитин е поддържал и с известния италиански българовед — професор по българска и славянска литература в Римския университет — Енрико Дамяни (1892—1953). В архива на поета се пазят две саморъчни писма на Дамяни до него, написани на български език. В първото (27.V.1929 г.) четем:

„Драги Ракитин, извинете, че Ви отговарям тъй късно: имам още много изостанала работа и съм много зает. Пазя най-хубави спомени от България, от Плевен и от Вашата лична любезност и гостоприемство. Четох с голямо удоволствие за Вас и за тържествата във Ваша чест, ново доказателство за уважението и за симпатията, които Ви обграждат и които напълно заслужавате..."

В другото писмо (с дата 27. II. 1930 г.) Дамяни пише: „Драги Ракитин, благодаря за любезното Ви писмо и за хубавата книга, която ми изпратихте. Не Ви отговорих по-рано, защото бях много зает тъкмо с приготовляването на моите лекции. Моята катедра в Римския университет не е точно по българска литература, а по „Славянски литератури"; но аз посвещавам най-голямата част от моите лекции тъкмо на българската литература, за която чета един особен курс. Така наистина българската литература влиза за пръв път в италианските университети. Разбира се, тази задача ми е особено приятна и много се радвам така да мога да допринеса за разпространението на българската култура между моите сънародници. Имам вече доста много студенти, някои от които най-сериозно се интересуват от езика и литературата.

Но, разбира се, все желая да дойда пак в България и непременно при пръв случай ще дойда.

Изпращам Ви един брой от Rivista de Letterature Slave, където говоря за Вас...

Енрико Дамяни"

При едно от своите посещения в България Дамяни си е направил снимка с Ракитин, която е запазена. На нея поетът саморъчно е написал: „Енрико Дамяни и Н. В. Ракитин. 26 май 1932 г., Плевен, в парка на лозарското училище" (б. м. — в това училище Ракитин е бил учител).

*

За връзките на Ракитин с чуждестранни учени и писатели свидетелствуват и някои други писма и документи. Ето по-интересните от тях:

В пощенска картичка от 27. I. 1930 г. проф. Артур Крома от Бърно „благодари на поета за хубавото „Черноморско лято“, което прочел с голям интерес“. В картичка от същата дата до Ракитин проф. д-р Едмондо Пелегрини от Техническия институт, Катания, Сицилия, прави поръчка за книгата му „Размирни години“. Известният чешки славист проф. Йозеф Пата от Прага, с когото (по сведения на семейството на Ракитин) поетът също е поддържал близки връзки, в писмо на български език (от 28. XI. 1929 г.) му пише:

„Уважаеми господине, благодаря Ви много за Вашите нови дела. Желал бих да напиша поне една статийка върху цялата Ваша литературна дейност. Напишете ми, моля, Вашата кратка биография и изпратете ми я с една фотография. Четох някакви стихотворения от Вашите списания със свои студенти в българските курсове в университета.

Със сърдечни привети и почит: Ваш Йозеф Пата“

За популярността на Ракитиновата поезия в чужбина говори и едно писмо на големия български езиковед проф. Стефан Младенов до него. То носи дата 7. III. 1923 г. и в него той „моли поета да изпрати на д-р Ханес Скьолд, частен доцент в университета в Лунд, Швеция, всичките си стихосбирки, ако може и с автограф, за да ги ползува при написване доклад за най-новата българска литература след 1918 г.“ (б. м. — Скьолд е заместник на известния шведски учен проф. Алфред Йенсен, който починал две години преди датата на писмото). Младенов прибавя: „Трябва да дадем на Йенсеновия заместник всичко необходимо, за да ни представи пред европейската публика такива, каквито сме. Водя се от желание да стане известна и в странство нашата художествена литература, на която Вие сте един от най-преданите и достойни представители.“

Налице са още: една пощенска картичка от 1. VI. 1932 г., изпратена от Париж до Ракитин от списание „Revue des Balkans“, в която искат сведения за живота и творчеството му, а също и две писма на Фр. Тихи от Братислава (3. III. 1930 г. и 12. V. 1933 г.), който благодари на Ракитин за подарените от него екземпляри от „Дунавски сонети“, „Черноморско лято“ и „Капят листата!“. В друго писмо от 26. V. 1933 г. Тихи се извинява, че е закъснял поради болест да го поздрави по случай 25-годишната му литературна дейност.

След смъртта на Ракитин интересът към неговата поезия в чужбина не престава. Напротив, към нея са проявявали подчертан интерес много познавачи на българската литература. Най-значителното издание на Ракитинови стихове е направено във Франция през 1961 г. от директора на списание „Азюр“ („Azur“) Андре Монтини, озаглавено „Песни от Дунава и от Балкана“. В него са поместени преводи на 229 стихотворения на Ракитин от почти всичките му стихосбирки. Преводът на френски език е направен от издателя Андре Монтини. Още през 1959 и 1960 г. Монтини (в бр. 36, 37, 38, 39 и 40 — от септември 1959 г. до юни 1960 г.) помества преводи на някои от тези стихотворения в своето списание „Азюр“, излизащо тогава в Танжер, Мароко. Тези броеве също се пазят в архива на поета в Народната библиотека „Кирил и Методий“. В писмо от 12. I. 1939 г., изпратено от Женева, Монтини съобщава на една от дъщерите на Ракитин — Светла Ракитин, че директорът на списание „Tribune“ в Брюксел и директорът на списание „Anthologie“ в Лиеж ще публикуват произведения на нейния баща (вероятно в превод пак на Монтини). Лилия Ракитин, другата дъщеря на поета, съхранява част от кореспонденцията между нея и Монтини (например едно писмо на Монтини от 26. VII. 1960 г., изпратено от Darnac Serres- sur- Arget (Ariége), Франция, във връзка с предстоящото издание на „Песни от Дунава и от Балкана“. У нея се пази и списъкът (съдържание на книгата), написан саморъчно от Монтини. Към книгата

преводачът и издателят Монтини е написал обстоен предговор, в който разглежда живота и творчеството на Ракитин. Ето как характеризира той между другото неговата поезия:

„Неговата муза, весела или тъжна, възпява непосредствено гората, планината, безкрайните поля, морската необятност, доловете, върбите, тръстиката, малкото пшенично стръкче и любимата. Той с удоволствие блуждаеше под лунната светлина и виждаше „далечни пътеки и небеса". Поезията му е проста и искрена като дете, примитивна като земята."

Към тази вярна и точна характеристика на Ракитиновата поезия наистина твърде малко би могло да се прибави...

ПОЛША

„PRZEGLAD HUMANISTYCZNY", бр. 5, 6/1971 г.

Последните две книжки от сп. „Пшеглонд хуманистични" съдържат редица материали, които могат да събудят жив интерес у нашия читател, но на първо място тук изпъква студията на Даниела Башкевич за български народни епически поговорки, като специално внимание се отделя на вида на съдържащата се в тях историческа информация (бр. 6). Авторката, за която този труд е научен дебют, започва с констатацията, че Балканският полуостров представлява особено интересен терен за проучвания на изследователите-фолклористи поради факта, че е заселен от много народности, „привлечени" от турските завоеватели. „Сигурно никой друг европейски фолклор не съдържа — пише Башкевич — толкова много информации за другите народи като балканския фолклор." Броят на българските поговорки, свързани с чуждите етнически групи, възлиза на 200.

В студията си полската фолклористка прави строго разграничение между традиционните схеми, прилагани към чуждите народи, проявили се в народното творчество (например „черен" за човек от друга народност) от специфични, оригинални форми на поговорки, като се вземе пред вид и фабуларната им конструкция и метафоричното значение на създадения в тях образ.

Авторката подчертава, че започва проучванията си с поговорки, тъй като в тях информацията е най-силно конденз ирана. Тя групира проучвания материал според изпъкналия на първи план основен елемент в тяхното значение. Така се получават два раздела: „Религиозно-битовият елемент в поговорките" и „Общественият елемент в поговорките". При разглеждането на конкретния материал Башкевич се придържа към следната схема: проучва информацията с алюзията в поговорката, след това се спира на помощния материал, който служи за ключ към правилното ѝ разбиране и накрая се възвръща пак към поговорката, за да потвърди правилното ѝ тълкуване.

В първия раздел авторката, въз основа на приведения материал, разкрива като характерно за миналото явление — поставянето на знак на равенство между християнска вяра и народност, а също така твърде критичното отношение към етичните норми на хора с друго вероизповедание. Особено отрицателно е отношението към такова явление като промяна на вярата. Във втората глава се изтъква до каква степен заниманията и икономическата ситуация на другите народи, заселили се в България, са се отразили в поговорките. Проследява се и въпросът за обществения бунт и „антифеодалните акцепти", намерили израз в поговорките.

При някои поговорки авторката с право предполага, че произходът им е „книжен или публицистичен". Младата полска научна работничка, проявила интерес към нашия фолклор, завършва с многообещаващата констатация, че в бъдеще изследванията върху етническите поговорки трябва да се разширят чрез съпоставките: поговорките и други видове фолклор, а след това — поговорките и „писаната литература".

Същата кн. 6 от „Пшеглонд хуманистични", с която започнахме нашия преглед, съдържа цяла редица статии и студии, посветени на 100-годишнината на Парижката комуна. Между тях трябва да отбележим: „Поезията на Парижката комуна и традицията", „Полският принос към Парижката комуна от 1871 г.", „Отгласи на Комуната в полската поезия 1871—1906" и др. Интересна е и студията „Майката на Некрасов (150-годишнината от рождението на поета)", където много подробно е разгледан въпросът, дали майката на големия руски поет е била наистина полякиня.

Кн. 5 от „Пшеглонд хуманистични" е почти изцяло посветена на Достоевски. Тук трябва да посочим задълбочените студии: „Ф. М. Достоевски и старорускатa литература", „Достоевски и полският модернизъм" и „Достоевски в кръга на полските писатели". В последните два труда са повдигнати твърде интересни проблеми на рецепцията на творчеството на гениалния руски писател в Полша. Твърде интересен е фактът, че никой от големите полски писатели и критици, съвременници

на Достоевски, не е останал чужд на неговото влияние. Тук се нареждат и Жеромски, и Каспрович, и естествено Пшибишевски. Разглеждайки въпроса за отношението на полската литературна критика към делото на Достоевски, авторите на споменатите студии изтъкват, че в Полша творчеството на създателя на „Братя Карамазови" е било разглеждано главно като най-пълната проява на „руската душа". Станислав Пшибишевски смятал Достоевски за „най-съвършения певец на руския бог". Особена, съвсем изключителна роля, както се оказва, е изиграла в полския интелектуален и литературен живот легендата за великия инквизитор. Тя е била преработвана за полската сцена и един от авторите на нейната драматизация дори й е добавил нов, по-оптимистичен за човешкия род край.

Неугасващият интерес към полската литература от периода на тъй нар. „Млада Полша" е засвидетелствуван и този път със студията на Алиния Оконска „Драмите на Каспрович".

Ценни информационни бележки съдържа рубриката „Хроника". „Състоянието на полската драматургия през 1970 г." и „За някои насоки на изследването на Просвещението във Франция" също заслужават внимание.

„TWÓRCZOŚĆ", бр. 12/1971 г.

Последният брой на сп. „Твурчошч" от миналата година ни поднася великолепен разказ на изтъкнатия полски писател Юлиан Стрийковски (превеждан и у нас) — „Сирий" и новелата — размишления на югославския писател Марко Ристич „От нощ в нощ".

След строгата рецензия на превода на полски език на романа на Музил „Човекът без качества", озаглавена с многозначителното заглавие „Музил без глава" (автор — Томаш Бурек) следва в рубриката „Книга на месеца" рецензия за най-новата книга на известния полски писател Тадеуш Конвицки (също превеждан у нас) „Нищо, или почти нищо". Рецензентът с голяма проницателност изтъква, че Конвицки в творчеството си винаги се е движил „между небето на човешката мечта и ада на нейното изпълнение". В последната си книга той — според рецензента — е успял да покаже катастрофата на тези, които избират или само великолепното и героично минало, или само сивото всекидневие. „Човек не може да живее, без да надниква в бъдещето".

Колкото и необичайно да е това, трябва да се спрем по-подробно на една статия от последната рубрика на списанието („Бележки"), озаглавена „Внимание! Създава се библиотека на класиците на литературознанието". В статията се подчертава, че през последните години в Полша се появиха преводи на чуждестранни трудове от основно значение за литературните работници, книги „без познаването на които трудно е да се говори и да се пише за литературата с пълното чувство за отговорност". Издателството „Солинеум", Държавният издателски институт, Държавното научно издателство публикуваха трудове, които представляват достиженията на методологиите на пражкия структурализъм и руската стилистическа школа, теориите на изтъкнатите съвременни съветски, френски, немски и американски изследователи; издадени са и избрани трудове, в които се разглеждат централните проблеми на литературознанието — интерпретацията на литературната творба и теоретико-литературни становища, кристализирали през последния четвърт век. Преди три години по инициатива на Хенрик Маркевич, професор по теория на литературата, в „Паметник литерацки" беше създадена рубрика за преводи, която обогати този най-сериозен литературоведчески орган с няколко труда на чуждестранните представители на съвременните хуманитарни науки; наред с филолозите тук са представени философи, антрополози, социолози.

Михал Гловински, редактор на „Преводите", помести досега над 50 студии и фрагменти от по-големи трудове на най-изтъкнатите съвременни учени. Материалите бяха подреждани по два начина: или около избран, важен проблем, или като представителни за дадена изследователска школа. Най-често бяха помествани преводи на трудове, които разглеждат определен проблем, прилагайки различни методологии. Като пример могат да бъдат посочени два броя от 1969 г., посветени на проблемите за мита и архетипа в литературознанието. Ако темата е особено важна, или през последните години разглеждана в редица ценни трудове, тя е застъпена в няколко поредни броя. Така стана с трудовете, посветени на историко-литературния синтез: F. Vodička, „Историята на литературата. Нейните проблеми и задачи"; E. Staiger, „По въпроса за прозата на стила"; T. Klanicay, „Стиловете и тяхната история"; R. Barthes, „История или литература"; F. Sengle, „Задачите и трудностите на днешната литературна историография" и т. н. На теорията на романа бяха посветени три броя: 1970 г., бр. 3 — М. Бахтин, „Епосът и романът"; E. Kahler, „Метаморфозите на модерния роман"; M. Butor, „Употребата на личните местоимения в романа"; H. Meyer, „Формирането на пространството и пространствената символика в разказното изкуство"; 1970 г., бр. 4 — F. Stanzel, „Разказната ситуация и епическото минало време" и др.; 1971 г.,

бр. 1 — W. Booth, „Видове разказ“; A. Flaker, „За типологията на романа“ и др.

Друг тип подреждане на материала — представяне на определено методологическо направление — беше най-пълно реализиран при преводите на трудовете на съветския структурален метод (1969, бр. 1) — А. К. Жуковски, Т. К. Шчеглов, „При изворите на съветската структурална поетика“; В. А. Зарнецки, „Образът като информация“; Ю. М. Лотман, „За значенията във вторичните моделиращи системи“; Й. И. Левин „Структурата на руската метафора“.

Последният брой на „Паметник литерацки“ (тримесечно списание) беше посветен на френската тематична критика, която напоследък играе значителна роля във френския литературен живот. Тук бяха поменати „Юго“ от Georges Poulet, „Взаимното споразумение и театър“ от Jean-Pierre Richard и др. Предтечите на тематичната критика бяха Albert Béguin и Marcel Raymond, нейният класик стана Gaston Bachelard, а понастоящем тя е представяна от изтъкнати критици, разделени на две главни групи: първата, свързана с психоаналитичния метод (Charles Mauron и Jean-Paul Weber) и втората — Georges Poulet, Jean-Pierre Richard иJean Starobinski—представлява тематичната критика в най-чистия й вид.

Основната категория за тази критика е „темата“, един термин с много значения, но от тематичната школа разбиран като основен елемент на писателския опит и светоглед, най-дълбокият и най-характерният за него начин на виждане и художествен израз. Представителите на тази школа заличават границата между литературните текстове и всякакви други творби, излезли изпод перото на разглеждания автор. Основната черта на темата е нейното постоянно възвръщане: в образите, размишленията, характерните думи и изказвания. За да може да открие основните теми и да предаде вярно съдържащия се в литературата опит, изследователят трябва да се отъждестви с творбата, която се мъчи да разбере и да опише. Благодарение на „проницателното“ и дълбоко „разчитане“ на творбата става възможно дешифрирането на скрития й смисъл, на всичко това, което отбягва от вниманието на обикновения читател.

В предговора към статиите и студиите, които запознават полския читател с тематичната школа, Михаил Гловински прави редица възражения по отношение на нейните становища. Какво дава правото на нейните представители — запитва той — да третират някакво понятие, образ, или мотив за основната тема? Какви са границите на отъждествяването на критика с творбата? Та нали след пълното премахване на дистанцията за критика остава само мълчанието. Френските критици от тази школа, като се занимават с изследването само на шедьоври, не могат да проучат историко-литературния процес, който не се състои само от шедьоври. Извън тяхното внимание остава и народното творчество, и популярната литература. Те не се интересуват много и от литературните форми, нито от езика на творбата.

В. См.-П.

ЮГОСЛАВИЯ

„SAVREMENIK“, Белград, 7—12/1971 г.

Авторитетното белградско списание „Съвременник“, неголямо по обем, но насочено към актуални проблеми, помества в книжките си за второто полугодие на 1971 г. няколко интересни статии. Между тях на първо място ще отбележим голямата студия на Предраг Палавестра, главен редактор на списанието, посветена на критиката — „Критическата традиция и днешната критика“. Това изследване, обстойно, подробно и точно, засяга много съществени въпроси и същевременно представя всички сръбски критици, проявили се през последните десетилетия. Публикуването на студията започва в кн. 7 и след това продължава в кн. 10, 11 и 12. Ще се спрем на най-съществените характеристики и оценки, тъй като развитието на критиката в съседна Югославия е слабо познато на нашия читател, а в усилията, търсенията, проблематиката и съдбата на сръбската критика има интересни моменти, както и някои близки до развитието на българската литература положения.

В началото Палавестра прави обща характеристика на тенденциите в критиката и сочи: „Съвременните критически текстове са посветени повече на темите, с които и от които живее модерната литература, а сравнително по-малко на отделни творби, че дори и на онези автори, които поради значителността на създаденото се отделят от общия поток на книжовната продукция, но не носят нов творчески подтик, нова литературна идея от по-широко значение. Критическият интерес престана да бъде само оценяване на произведението, защото променената същност на литературната критика изискваше нещо друго: компетентен коментар и интерпретация. Така стилът и езикът на литературната критика също бяха засегнати от промените, възприемайки ги не само в отношенията критик—-читател или критик—писател, но вече в отношението критик—критика.“ След тази обща характеристика авторът напомня, че през първата половина на нашия век постепенно се очертава различна ориентация на критиците, които се специали-

зират, отдалечават се от типа на традиционния в XIX в. критик, обединяващ в едно лице „вестникарски критик и национален трибун, професор по литература и политически борец, историк на литературата и остър полемист, учен и водач на младежко движение“. Палавестра изброява и направленията, които могат да се определят в световната критика днес: марксическо, психоаналитично, лингво-стилистично, формалистично, феноменологично, структуралистично и др., като подчертава, че някои от тях не са съвсем „чисти“, че се комбинират с други направления.

Като преминава към наблюдения над сръбската критика, Палавестра отдава всички заслуги на големия критик Йован Скерлич (1877—1914), който налага импресионистичната, спонтанната критика и създава най-жилавата и до голяма степен плодоносна традиция в сръбската критика, която се отличава с брилянтна фраза, ефектност, но малко се грижи за естетическата си функционалност, така че след Втората световна война тя вече „започна да прилича на празна воденица“

От началото на 50-те години според автора в сръбската критика се забелязва начало на обновление и преобразяване, започнало спонтанно и инстинктивно, но бавно, без революционни начинания. Усилията са насочени към преодоляването на остарялата и вече закостеняла импресионистическа традиция чрез възприемане на опита от модерните критически школи. Същевременно е трябвало да се разчистват и наслоения на догматизъм и ограниченост. Палавестра изброява качествата, които се ценят днес у критиците — трезвост, ерудиция, рационализъм, дори иронизира: „има култ към интелектуалността, професионалната подготовка и обективността“. Според него сега вече е оформен от по-младото поколение „един вид критически синкретизъм, чиито основи бяха свързани еднакво с рационалната концепция на структуралния позитивизъм и с тънката находчивост и духовна проницателност на най-добрите традиции от импресионистичната критика“. Така според автора се е развил „плуралистичният метод на синкретична критика, която действува в разни посоки и осъществява своите пробиви на разни равнища, давайки възможност да се постигне пълна полизначност на многопластова критика, еднакво заинтересована и за структурата, и за идеята на литературната творба, за вътрешната ѝ конструкция и за външните ѝ отношения“. Така днешният сръбски критик много повече, отколкото преди е в състояние да изпълни своята мисия, „която не може да бъде зависима нито от търговските изисквания на пазара, нито от мимолетни политически цели. Следейки движението на идеите и развоя на духовността в своето време, критикът утвърждава известни критически стандарти, които средата ще възприеме дотолкова, доколкото са вплетени в общия идеен и интелектуален поток на съвременността.“

Вторият дял от студията (кн. 10) засяга ранните тенденции в следвоенната сръбска критика. Това е период на борба срещу догматизма, срещу вулгарно-марксически и прагматически теоретически изисквания, налагани на критиците. „Към догматичните изисквания най-лесно се пригодиха критиците, които методологически бяха най-близо до традиционния импресионизъм“ — подчертава Палавестра. Така се е стигнало до една специфична доктринерска импресионистична критика, която е догматична по своята вкостенялост, идеологическа нетърпимост, политически априоризъм и аксиоматична неумолимост, а импресионистична по своята памфлетна практика, своенравна непредвидливост и лекомисленост, основана върху това, което не се доказва и не се обосновава, а се подразбира. Като главен представител на този вид критика авторът сочи писателя Радован Зогович, който през 1948 г. громи Кърлежа и други леви интелектуалци около него. Споменава се и критическата дейност на Джилас, който през 1952 г. се нахвърля върху Изидора Секулич във връзка с нейната книга за поетическата философия на Негош. В знак на протест и в безсилен гняв писателката изгорила ръкописа на втората част от книгата.

След това се прави анализ на творчеството и се дават кратки, но изразителни и с подчертан стремеж към обективност характеристики на мнозина критици, представители на различни поколения, но проявявали се в този период: Зоран Мишич, Чедомир Миндерович, Мариан Юркович, Йован Попович, Финци, който е много активен, пише за югославски и френски автори, сътрудничи цели 20 години с театрални рецензии във вестници и списания. Първият критик, на когото се прави подробна, разгърната оценка, е Велибор Глигорич — литературен историк, опитен полемист, 50 години активен участник в литературния живот (като се изключат прекараните в немски лагер на смъртта). След войната той се отказва от импресионистичния подход и възприел емпиричния метод на дескриптивната критика, приложен в книгата му „Сръбски реалисти“ (1954). След войната той се бори за засилване линията на ангажирания реализъм. От дескриптивната критика се е развил един самостоятелен клон на университетската научна критика от исторически тип. Литературно-историческите монографии на Глигорич са фрагменти от неосъществен синтез на литературния дух на голяма, значителна епоха — началото на века.

Към това насочва Глигорич своите последователи — образовани и надарени хора, които обаче остават в рамките на един вид „методологическа сплав от консервативен позитивистки историзъм, безличен академичен обективизъм и дескриптивни биографични изследвания“.

Младен Лесковац е определен като стабилен и скромен, с малко кокетна фраза, която омайва читатели и слушатели, но им дава повече наслада, отколкото критически принципи и заключения.

Милан Богданович е една от най-ярките личности в новата сръбска литература. Той е последен от плеядата критици с голяма експресивна сила. С него завършва времето на импресионистичната критика. Творчеството му е събрано в 4 тома „Стари и нови“ (1961). Ето как завършва характеристиката за него: „Това интелектуално спокойствие, вродено за мнозина критици-импресионисти, попречи и на Богданович със силата на своя талант и със своята импресивна творческа мощ да израсте от практик без енергия за по-големи синтетични завоевания в критик с голям замах.“

Третият голям критик от предвоенното поколение е Марко Ристич, идеолог на белградските сюрреалисти след Първата световна война. Утвърдил критериите на авангарда, творческия динамизъм, спонтанността. Още преди годините на фашизма се проявява активно в интелектуалната левица като представител на марксическа концепция с широта, но и с някои заблуди. Те се проявяват особено ярко по-късно, когато авторитетът му в борбата срещу догматизма създава у Ристич и някои негови последователи илюзията за превъзходство и перманентна революционност на сюрреалистичните схващания. Участник в спорове и литературни борби през 50-те години, Ристич постепенно се оттегля към политиката и публицистиката. Палавестра го характеризира като „превъзходен стилист, човек с голяма култура и голяма страст“ и сочи, че мнозина, дори негови опоненти, са минали през критическата школа на неговите статии.

Третият дял от студията (кн. 11) разглежда творческите приноси на следвоенната сръбска критика. Още в началото се дава една формулировка, която напомня за познати явления от българския литературен живот и показва, че между двете съседни литератури има голяма близост, в която се проявяват сходствата в темперамента на двата славянски народа на Балканите: „... в най-голямата си част литературните битки след края на Втората световна война бяха отглас и продължение на предвоенните идеологически несъгласия в литературната левица.“ След като разглежда становища и страсти, авторът се спира подробно на постиженията на двама автори, запазили неутрална позиция в споровете и дали значителни творчески постижения.

За Изидора Секулич критикът пише с голямо уважение и нескрита обич. Издала три тома есета още в 1941 г., тя остава незабелязана в грохота на големите събития. След войната нейният богат талант и огромна култура веднага блясват. Съчиненията ѝ обхващат два тома есета за родната литература, два тома за чужди писатели и един том със заглавие „Аналитични мигове“ (1966). За Изидора Секулич литературата е високо хуманистична и морална категория на духа. Тя ѝ посвещава целия си дълъг живот и пише есета до дълбока старост. За нея Палавестра пише: „Тя изрази неспокоен и търсещ критически дух, насочен повече към аналогии, благородна мисловност и сладкодумна интерпретация, отколкото към остра оценка, търпелив анализ или твърда доказателственост.“ Нейните текстове не са критика, нито есета, а „свободни и неконвенционални размисли на префинен интелектуалец с европейска култура и универсално познание“. Според автора на студията тя се противопоставя на сръбската критическа традиция и отваря ново измерение на критическото мислене, като стои с няколко аршина над равнището на професионалната литературна критика в своето време. „Тази жена се издигна над преходните партизански страсти и баналности на литературното всекидневие, за да създаде литература от висок ранг и възвишеност, с чисто вдъхновение“ — пише Палавестра и продължава: „Тази гордост на своето творческо самоопределение Изидора Секулич заплати с часове на болезнено изкушение, самота, гневна резигнация, че и огорчения.“ Освен главното си произведение, посветено на Негош, тя създава и серия лингвистични есета, които излизат в книга през 1956 г. и стават предвестник на ново критическо направление, възприето и развито по-късно от млади автори. Според Секулич „езикът е най-монументалното творение на една нация и в него се съдържат и битието, и духът, и творческата сила на народа.“

Като единствен съперник на Изидора Секулич от старото поколение се сочи Станислав Винавер — ерудит и полиглот от световен ранг с нещастна литературна съдба, постоянно тласкан в ниските области на дребнавия практицизъм. За главния негов труд „Възторзите и предизвикателствата на Лазе Костич“ (1964) Палавестра пише с възторг, който рядко осенява критическото перо: „Тази книга е същински разсадник на критически идеи, които се отнасят не само до Лазе Костич, но до цялата сръбска поезия и критика, до духовния и културен климат, при който се раждаше и развиваше модерната сръбска литература като израз на нова творческа чувствителност.“

После авторът изброява с кратки анализи и характеристики неколцина критици. Бран-

ко Лазаревич е негласен наследник на Скерлич и продължител на естетическата критика на Богдан Попович. Човек с широки познания, той дълго време е принуден да стои встрани от литературния живот, но после успя да внесе своята ерудиция и да даде всеобхватност на следвоенната критика, като повдига общото и интелектуално равнище. Милан Кашанин е с изтънчени сетива, той предлага своя лична проекция за най-значителните представители на новата сръбска литература.

Между писателите, които се занимават и с критическа дейност, са посочени Душан Матич, автор на творби със свободни форми, хибридни жанрове, един катализатор на литературата, действуващ върху нея инспириращо; Оскар Давичо, излязъл от сюрреалистичното самосъзнание и естетически нихилизъм, след това проявил злъчен и необуздан темперамент в полемики, където си служел с „присъди от политически тип и остри идеологически квалификации", а откъм 1960 г. еклектик, привърженик на романтичната теза, че поезията е призвана да възстанови целостта на духа; Добрица Чосич; Меша Селимович, който остава при традиционната дескриптивна критика; Ерих Кош, който запазва белетристични елементи в критическия стил, статиите му понякога приличат на сатирична проза.

Милорад Павлович и Йован Христич възприемат принципите на някои английски и американски критици и са под влияние на схващанията на Елиот. За разлика обаче от иманентната критика, която не признава нищо друго освен текста и не се интересува от моралните, философските и др. аспекти на идеята, Павлович не изпада в крайности. Той е насочил своите удари срещу класическия тип романтична поезия, в която изобилствуват изповедни интимни тонове. Според Йован Христич критиката е „най-дискурсивна форма и най-съвършеният продукт на цивилизацията на книгата". За Радомир Константинович е казано, че той прикрива отсъствието на теоретическа подготовка с риторичен патос и непресъхващо буйство от думи и асоциации.

Последният, четвърти дял от студията на Предраг Палавестра (кн. 12) разглежда модерните насоки и носи заглавие „Следвоенните сръбски критици." В него той се спира на творческите прояви на десетина талантливи критици, като очертава техните профили. В началото авторът се връща към времето на 50-те години, за да напомни обстановката, в която се формират повечето от тези активни днес личности: „Онези, които се залавяха с полемика с представителите на противния лагер или пък с разчистване на сметки с разните видове естетическа изостаналост, догматизъм и вулгаризация, си служеха главно с публицистичните средства на непримиримото отрицание, което понякога довеждаше до парадоксалното обстоятелство, че дадено явление се защищаваше и оспорваше с едни и същи средства, макар и с различни подбуди."

Войе Рехар е имал социологическа ориентация, оставил е тънка, но светла следа, умрял рано. Зоран Мишич е бил догматик, но после променя основно критическите си схващания. Той си е спечелил критическа слава с воюването за поезия на действения принцип на борбата и с безпощадното си отрицание на интимна лирика. Сочи се, че „тези манихейски концепции за поезията той се опитва да приложи при създаването на един югославски критерий като принос в европейската култура и прави това с ярката сила на критиците импресионисти. Борислав Михайлович е друг представител на следвоенното поколение. Той е чудесен стилист от журналистически тип, склонен към парадоксални обрати. С редовното си участие в литературния живот той направи критически разрез на една бурна епоха, но няма грижата да изгради свои критически позиции и критерии. Зоран Гаврилович изоставя импресионистичния похват и се насочва към комплексни литературно-исторически и естетически обобщения. Книгата му „Критика и критици" (1957) е посветена на творчеството на създателите на сръбската критика — Вулович, Недич, Богдан Попович, Скерлич, Джордже Йованович, Милан Богданович. Той изхожда от предпоставката, че критиката е „аналитична репродукция на основните естетически качества". Но той остава неуверен в своя метод, близо е до дескриптивно позитивистичното течение на традиционния историзъм, макар да прилага елементи на модерната аналитична критика. Драган Йеремич е по-цялостен. Ерудит, на него му допадат компаративните естетически студии. Изгражда своята система на т. нар. иманентна критика, успоредно с философски и естетически изследвания. Според него „критиката представлява литературна хигиена". У него се забелязва ясна определеност към реалистичната литература. Високообразован и осведомен във всички изкуства, той здраво ги свързва с обществения контекст и включва човешката съдба и художественото творчество в общото движение на човечеството към хармония и красота. Не обръща внимание на метафизическите проекции. Славко Леовац също като Д. Йеремич дава отпор на някои видове вестникарска критика, която се е използувала безпощадно през периода на най-остри стълкновения между разни групи и често слизала под равнището на критическото достойнство. Негов ценен принос е книгата „Елинската традиция и сръбската литература от XX в." (1963).

Развитието на Милош Бандич върви от всекидневната критика към по-широки и комплексни аналитични студии. С книгата си „Времето на романа" (1958) фиксира чрез статиите

си от печата един от най-интересните феномени в новата литература — пробива на романа като доминираща литературна форма в модерната литература на югославските народи. За пет години между 1950 и 1955 са излезли повече от 40 романа. Палавестра пише: „Това време на романа беше период на радостни и творчески, звездни мигове за югославската литература, време, в което се разбра, че обновлението на литературата не може да се извърши отвън, чрез промяна на знамената върху литературните мачти, а само извътре, чрез разгръщане на нови области на литературен изказ.“ Бандич, един от първите приложил модерен метод на критическа интерпретация, който обхваща внимателно изучаване на литературата в светлината на естетическия, формалния, историческия и психологическия подход, макар понякога да оставал на повърхността на явленията. Така книгата му за Михайло Лалич поставила под съмнение перспективите на интерпретационната критика.

След като се спира на дейността на Петар Джаджич, изследвач на Андрич, авторът на студията пише за критиците от това поколение: „Пренебрегвайки разликите помежду си, в основната си критическа насоченост те развиха нов вид плуралистична критика и заедно с групата на младите критици от следвоенното поколение образуваха ядрото на белградския критически кръг. Вече цели 20 години те изпълняват всички отговорни критически функции както в рецензентската критика, така и в областта на теорията и историята на литературата.“

Никола Милошевич е характеризиран като методичен и вещ анализатор, който развива схващанията си върху примери от различни европейски литератури, а после преминава към теми от родната литература. Той разглежда ролята на антигероя в литературата, разработва антропологични критерии на основата на дълбоко познаване на философията и психологията. С термина „универсален изказ“ обединява философското и интуитивно-емотивно измерение на литературното произведение. Зоран Глушчевич има подобни теоретични търсения и е най-противоречивият критик от поколението си. Света Лукич, решително ориентиран към социологичния подход, има заслуги за изясняване на общия културен климат след Втората световна война. Занимава се с теорията и практиката на социалистическия реализъм в съветската и югославската литература, като демонстрира антидогматична позиция. Павел Зорич е разширил своя социологически метод в съгласие с тематичните анализи на модерните френски критици, но още е твърде фрагментарен, стилът му носи следи от публицистичния импресионизъм. Плодовит есеист и критик е Драшко Реджеп, автор на книга за Кърлежа. Като един от най-изявените представители на това поколение се сочи Радован Вучкович, който проявява гъвкав интелектуален скептицизъм и създава своеобразна хроника на най-значителните критически явления и тенденции в новата сърбохърватска литература. Споменават се също имената на Душан Пувачич, отлично образован, познавач на съвременната литература, с компетентно тълкуване на литературния текст, Предраг Протич, Богдан А. Попович, Новица Петкович, ясно ориентиран към структуралколингвистичен анализ, Александар Петров, запознал сръбската общественост с руския формализъм чрез един солиден подбор, Никола Колевич, последовател на американската „Нова критика“, и др. Накрая се изброяват и насоките в изследването на старата литература и се сочат имената на Джордже Радойчич и на по-младите му последователи Трифунович, Димитри Богданович, Драгутин Драгойлович.

Статията на Палавестра представя доста изчерпателно състоянието на съвременната сръбска критика, като степенува постиженията на многобройните автори, привърженици на най-различни методи на критическа работа.

След статията списанието дава място на изказвания от неколцина критици, участници в анкетата върху формите и възможностите на критическото изразяване.

Кн. 8 и 9 на „Съвременник“ представлява антология на най-новата сръбска поезия, както е означено, от 1951 до 1971 г. След встъпителната статия „Модерната поезия и традицията“ от Богдан Попович целият брой се заема от стиховете на 30 души поети — като се почне с известния Васко Попа (р. 1922) и се свърши с младия Звонимир Костич (р. 1950).

В кн. 10 е дадено място на комедията „Моят Фауст“ от Пол Валери, придружена с бележки, предоставени на „Съвременник“ от Агата Валери. Тя включва в текста цитати от записки и писма на Валери, които досега не са публикувани. Привличат вниманието също 100 фрагмента с литературно-философски характер от Драган Йеремич, както и статията „Феноменология и критика“ от Зоран Константинович. В същност това е стегнато и до известна степен популярно изложение на принципите и историческия развой на феноменологията, а темата почти не е засегната. След като се спира на схващанията на позитивистите и на представителите на културно-историческата критика, авторът напомня за главните постановки на Хусерл: за интенционалността на съзнанието, за редукцията на естествената позиция, за интуицията като състояние на съзнанието ни, когато можем да съгледаме същината на предмета. Така схваната, според автора интуицията е напрегнат интелектуален процес, за разлика например от инстинктив-

ното схващане на съзнанието у Бергсон. За нашия читател е ясна очевидната заблуда в подобни позиции. След като споменава за В. Конрад, авторът отделя значително внимание на дейността на Роман Ингарден, тъй като той за пръв път прилага този философски метод при разглеждане на литературата и с това предлага един нов зрителен ъгъл. В кн. 1/1972 на ЛМ поместихме преглед на статия за Ингарден в полското списание „Твурчошч". Сега ще напомним само за някои отделни негови принципи, които в полската статия не са засегнати, а представляват интерес като усилия на значителен учен със световна известност, макар и неиздържани при основен критичен анализ от марксическо гледище. От друга страна, в постановките на Ингарден има и плодотворни хрумвания, които биха могли да се приложат, поставени върху базата на диалектико-материалистическата методология. Ингарден разграничава 4 пласта в структурата на естетическия предмет: звучене, значение, предметен (показаните образи, неща и отношения) и слой на асоциативните схеми. Полският учен говори за „полифоничност на цялото", той посочва настойчиво специфичната важност на езика и отхвърля другите обекти за изучаване в литературата — писателя, неговата съдба, жизнен опит, психическо състояние и т. н., а също и психологическото състояние на читателя. Ето една формулировка, където личи ясно цялата едностранчивост и ограниченост на тази позиция: „Творбата съществува абсолютно за себе си и показаният в нея свят нито е реален, нито притежава свойствата на идеалните предмети, а е само мнима реалност, квазиреалност".

З. К. изтъква, че Хайдегер, който през 50-те години даваше тон в работата на много немски университети, има значително по-малко влияние върху по-младите теоретици в сравнение с Ингарден, чието въздействие се вижда в представители на литературната наука в Германия, САЩ, Англия, например в популярната „Теория на литературата" от Р. Велек и О. Уорън. Към Ингарден е отправяна критика от различни посоки — от привърженици на духовно-историческата школа (Х. Цизарц), от марксисти (Г. Лукач), които изтъкват неговата ограниченост, изпускане от погледа на социалната функция и условността на изкуството. Сръбският автор сочи, че критикът марксист Валтер Бенямин се опита да използува опита и апарата на феноменологията, като го приложи свързан с историческото гледище. Той стигна до един вид диалектическа феноменология.

Ингарден дели литературното произведение на художествен и на естетически предмет. Като художествен предмет то е схематично творение с много празни и неопределени места. В своите конкретизации то изпълва тези места по разни начини и в тези конкретизации се достига до естетическо схващане на произведението, до изпълване на неговите естетически релевантности и до конституиране на естетическия предмет и неговите естетически качества. Ингарден сочи три фази при познанието на литературното произведение: 1) доестетическа; 2) конституиране на естетическа конкретизация; 3) познание на тази конкретизация в нейната стойностна форма. Полският учен приложи на практика своите възгледи при анализи на „Буденброкови" от Томас Ман, на поезията на Рилке и др.

В кн. 11 на „Съвременник" е поместена статия от Драголюб Неделкович за поемата на Блок „Дванадесетте". Критикът прави съпоставка между Блок и Ренан при тълкуването на образа на Христос.

В кн. 12 е публикуван превод на есето „Дехуманизация на изкуството" от Хосе Ортега и Гасет. Публикуван на испански през 1925 г., този текст е един от първите опити да се навлезе в проблематиката на модерното изкуство.

В кн. 12 намираме кратката, но интересна статия „Що е експериментален роман" от Гордана Тодорович. Авторката изтъква крайно оборканото и противоречиво разбиране на този термин в различните литератури и от различни теоретици. Тя напомня, че познавачите на английската литература разбират под този термин роман на *потока на съзнанието* (във френската литература роман със същата структура се нарича самоаналитичен), изпускайки из пред вид, че терминът *експериментален роман* има твърде дълга история и различни аспекти.

Тодорович изтъква, че експерименталният роман се свързва първо с имената на Флобер, братя Гонкур и особено на Зола в техния стремеж да се домогнат до научна обективност и аналитичност. Днешните авангардисти отдават заслуженото на Флобер за неговите търсения в областта на поетиката на романа. Доколкото целият натурализъм изобщо може да се смята за синоним на експериментална литература, говори и обстоятелството, че Зола е автор на теоретически статии за романа ,публикувани в руския „Вестник Европы". Сръбската авторка подчертава: „Развитието на модерния натурализъм показва, че експерименталният дух на Зола със своето художествено битие облъчва дори авангардния роман." Тъкмо когато Зола развива теорията си за експерименталния роман върху „биологическа" основа, съществуват и напълно противоположни тенденции — импресионизмът във всички области на изкуството. И той има претенциите за експеримент, но върху основата на субективизма. Тъй че в едно и

също време има два вида експерименти в романа: направление на Флобер—Зола и импресионистическо, което почива на крайно скрупульозно дешифриране на света и в което субектът се отказва от своята намеса в емоционално ангажиране. Към втората линия авторката включва Вирджиния Уулф, Джоузеф Конрад, Дороти Ричардсон, Джеймс Джойс и дори Д. Х. Лоурънс.

Авторката споменава за есето на Хенри Джеймс по повод излизането на английския превод на „Нана", където се упреква Зола, че жизнеността на неговите образи е намалена от липсата на хумор, който би ги уплътнил. След това Тодорович сочи и модификации на теорията на Зола в други страни — в Италия (Луиджи Капауна и Джовани Верга), в Русия (Арцибашев и Короленко). Но тук натурализмът среща силната съпротива на традициите на руския реализъм и затова не пуска корени. Според Т. теорията и практиката на Зола имат особено голямо влияние в Германия, което може да се види от творчеството на мнозина писатели — от Карл Блайбтроя до модерния роман на Томас Ман. В Америка натурализмът прониква пряко от Франция, пренесен от Франк Норис, който заедно със Стивън Крейн представлява етап в развитието на американския роман. После чрез Теодор Драйзър и Джек Лондон се стига до „суровия натурализъм" на Хемингуей и Фокнър.

След това Т. прави кратка характеристика на английския експериментален роман, който се отличава с пълно оттегляне на всезнаещия автор и съзнателно приемане, че образите в романа живеят по пътя на идентифициране с тяхната субективна същност. Такава позиция води до познатото обръщане навътре, към съзнанието и подсъзнанието на индивида, от които по асоциативен път се реализира и тълкува самият индивид и съществуването му в обективния свят. Това често пъти става фрагментарно, накъсано. По-късно се явява група писатели и критици, между които са Памела Джонсън, Ч. П. Сноу, Кингсли Емис, Джон Уейн и др., които се противопоставят на фрагментарността, защото по този начин се губи близкият контакт с читателя.

Отгласи от развитието на традициите на експерименталния роман има и в следвоенния югославски роман — Давичо, Константинович, Д. Чосич, С. Селенич и др.

В заключение Т. отбелязва, че Зола експериментира научно с превес към биологичния фактор, Х. Джеймс, макар теоретически да отрече Зола, експериментира пак научно, но заменя биологията с интуицията и сензитивността. В третата си фаза експерименталният роман пак се връща към науката — към психоанализата, психоанализата, психопатологията, но този път не за да покаже, че човекът е bestia humana, а за да открие нови форми на подход към образа с помощта на осветляване извътре.

Й. В.

ФРАНЦИЯ

„LA NOUVELLE CRITIQUE". Париж, януари 1972 г.

Под заглавие „Възможна ли е наука за литературното явление?" списание „Ла Нувел Критик" публикува в декемврийския си брой откъс от книгата на Франс Верние, носеща същото заглавие, която ще излезе наскоро от печат като издание на списанието. В уводната бележка на редакцията се казва: „Този труд има за цел да определи при какви условия едно изследване върху литературното явление може да се отдели от идеологическите интерпретации на литературата и литературната критика, т. е. да стане обект на наука. Тъй като не съществуват работи, които биха позволили да се положат основите на една марксическа теория за литературното явление, целта на книгата на Ф. В. е, от една страна, да хвърли светлина върху негласно приеманите принципи, на които почиват литературните теории и методи, и, от друга страна, да дефинира областта и предмета на това, което би трябвало да бъде науката за литературното явление, разглеждано откъм неговото функциониране. Този подход предполага скъсване с всички изследвания върху „природата" или „същността" на литературата; този подход допринася да се положат няколко основни понятия и да се набележат пътища на изследване, както и да се постави въпросът, дали може да съществува „марксическа естетика" или пък марксическият анализ трябва да подложи на критика самото понятие естетика." Една от целите на подобно изследване би трябвало да бъде да се покаже по какъв начин функционирането на литературното явление се свързва с функционирането на господствуващата идеология. С оглед на това Ф. В. се заема да определи понятието идеология: последната е „инструмент за действие в услуга на една класа". Различните идеологически форми представляват различни видове идеални отношения към света, които си е изработила и използува господствуващата класа през дадена епоха и в дадено общество: всички тези форми имат обективно един и същ резулгат, едно и също въздействие. Идеологията на господствуващата класа има за цел да превърне интересите на последната в универсални ценности (морални, духовни, естетически) и да ги обоснове. Освен това идеологията трябва да може да инте-

грира в своята система (която трябва да има отговор за всичко) стоящите извън нея елементи, които я застрашават. Тези елементи са: научните открития, нарастващото самосъзнание и организираност на потиснатата класа (например наличието на стачки се превръща от буржоазните идеолози в доказателство за съвършенството на буржоазната демокрация), вътрешните противоречия на господствуващата класа. За да изпълни тези свои функции, идеологията трябва да се представи като научна „система", способна да обясни всичко. По този начин тя става ефикасна, т. е. прави невъзможно формулирането на всички въпроси, на които не може да даде отговор. За да постигне такава ефикасност, буржоазната идеология „изхвърля всички неудобни въпроси към два полюса, които са само привидно противоположни, а именно: очевидното и тайнственото — две области, където няма нужда от доказателства." Ф. В. подкрепя това свое мнение с примери от литературната история: в учебниците по литература твърдението, че дадено произведение отразява действителността (очевидност), върви наред с благоговеещото възхищение от „майсторството" на стила и „магията на прекрасното" (тайнственост) два полюса, които правят невъзможна всякаква критика. Широтата и важността на функциите на идеологията обясняват защо буржоазията се стреми да установи монопол върху средствата за нейното разпространение: учрежденията, чрез които се осъществява този монопол, се контролират от държавата. Между тях най-съществено място заема училището, което отрано подготвя по определен начин читателите, като формира и деформира възприемането на литературните произведения. Ф. В. счита, че разделението на образованието на цикли (начално, средно, висше) е преди всичко разделение не според възрастта на учениците, а в зависимост от това, за каква социална категория хора е предназначено то: началното образование, предимно нормативно и непоставящо проблеми, е предназначено за масите, докато висшето образование е за бъдещия „елит". Но като маскира класовия характер на това разделение, идеологическият апарат на господствуващата класа маскира и сложността на литературното явление чрез лъжливата универсалност на понятието „читател". От всичко това Ф. В. прави следните няколко важни извода. Първо, че господствуващата идеология се промъква на различни равнища и по различни начини в литературното явление; но естеството на опосредствуващите звена за различните общества и епохи е различно. Второ, че усвояването и практикуването на говоренето, четенето и писането става вътре в идеологията посредством определени стереотипни представи за литературата и съответни кодове за нейното използуване: тези представи и кодове се учат в училище, но се възприемат като спонтанни и естествени. Трето, че е неправилно да се свежда отношението между литературното явление и идеологията до отношението между „явното съдържание" на текста и идеологията. Според Ф. В. самото понятие за „явно съдържание" се базира върху една идеологическа представа за „прозрачността" на езика. От друга страна, така наречено „явно" съдържание не се намира в текста, а е резултат на вторично изкристализиране. Ето защо Ф. В. счита, че „да приемем явното съдържание за обект на изследване означава да се съгласим с една полезна за господствуващата класа фикция . . ., и да се лишим от възможността да я атакуваме. Тази основна теоретическа грешка прави невъзможен анализа на литературното явление". Но като разглежда литературното явление изцяло като надстроечно явление, Ф. В. не счита, че то трябва да бъде сведено изцяло до неговата роля на средство в услуга на господствуващата идеология. Според автора функционирането на литературното явление зависи също така и от съществуването на осъзнати интереси на потиснатата класа: именно тези антагонистични на господствуващата класа интереси играят определяща роля в литературното явление. Това е така, защото поради сложността и противоречивостта на съществуващите звена, свързващи базата, другите елементи на надстройката и самото литературно явление, последното не може изцяло да бъде контролирано от господствуващата класа. Тази противоречивост произтича от самата природа на идеологическия апарат: например задължителното и безплатно образование е резултат на едно обективно изискване на капиталистическото развитие (обобществяването на производството); но едновременно с това то е и фактор, спомагащ за осъзнаването и организирането на пролетариата. Така че видът и естеството на опосредстването, чрез което се проявяват класовите интереси на потиснатата класа, не са същите като тези на господствуващата класа. Следователно противоречията в идеологическия апарат не са само резултат на вътрешните противоречия на самата господствуваща идеология: те трябва да се разглеждат в тяхното отношение към интересите на потиснатите класи. Ето защо въпреки всички идеологически бариери потиснатата класа в буржоазното общество също има възможност да се бори и да пропагандира своите идеи. Буржоазната демокрация предоставя на литературното явление известна автономност, от която буржоазията има интерес, тъй като това й позволява да маскира своите интереси като универсални ценности; но с това тя изгубва пълния контрол върху литературното явление и въпреки волята си дава възможност и на антагонистичните схващания да се изявят. Така че „литера-

турното явление се оказва място и облог на класова борба, още повече, че неговата роля в никакъв случай не може да се сведе до това, да бъде едно пасивно копие: литературното явление участвува, от една страна, в запазването на властта от господствуващата класа и, от друга страна, в нейното поставяне под въпрос". Господствуващата класа може да ограничи тази роля само по два начина: като унищожи автономността му чрез строга цензура (хитлеристка Германия) или чрез целенасочена идеологическа обработка на мозъците (Съединените щати). Ето защо разглеждането на подривната функция на литературното явление трябва да отчита конкретния тип на обществото, за което става дума. В заключение Ф. В. изтъква, че е неправилно да се свежда литературното явление до самия текст. „Неправилно е да се взема за предмет на изследване текстът. Неправилно е също така да се търси в него някаква „микросистема", различаваща се от системата на езика, или една „дълбока структура", която . . . убягва от влиянието на господствуващата идеология." Според Ф. В. понятието „текст" трябва да се разчлени на две части: а) текстът като резултат от един сложен обществен процес; б) текстът като отправна точка за различни видове употреби. При това тези две страни на понятието текст не покриват един и същ обект. (Ф. В. счита, че създаването на произведението от писателя и възприемането му от читателя трябва да се разглеждат съвсем отделно, т. е. като два различни обекта). Разглеждането на едната и другата страна трябва при всички случаи да става исторически и с оглед на условията на действие на господствуващата идеология и на възможностите за изява на антагонистичната идеология. „Въпросът е да се види по какъв начин вътре в литературното явление се води класова борба, която обаче не е просто транспозирана по метафоричен начин. Относителната автономност на литературното явление влече след себе си и един конфликт на нивото на езика и естетическите критерии, който има свои собствени закони; тази автономност предполага също така и възможност за обратно въздействие върху надстройката и базата." На литературното явление не трябва да се гледа като на едно просто и ясно сблъскване между две организирани идеологически системи — едната господствуваща, а другата потисната. Тази илюзия, която се състои в свеждането на текстовете до мними идеологически еквиваленти (тяхното „съдържание") предполага свеждането на езика до „средство за изразяване", докато той е в същност място и облог на един конфликт, който го надхвърля. Но не по-малко вредна е според Ф. В. и противоположната илюзия — тази на „формалните" методи, които не схващат функционирането на литературното явление в неговото отношение към историята, а го изолират в неговата специфичност. Според автора ценното у т. нар. руски формалисти са техните констатации, които трябва да бъдат обаче нагласени с оглед на друга цел. „Да продължаваме да се опираме върху целите на формалистите, а не на резултатите на техните изследвания, означава да направим невъзможно развитието на техния принос . . . Когато Айхенбаум пише, че възприемането на формата се явява като резултат на определени художествени похвати, предназначени да направят възможно да я почувствуваме, това изявление скрива основния проблем: кои сме тези ние, които чувствуваме? Да не се вземе под внимание този съществен елемент от функционирането на литературното явление означава да търсим опора в някаква константна човешка природа." Така че функционирането на литературното явление не може да се изучи нито от тези, които вярват в „прозрачността" на текста и изучават неговото съдържание, нито пък от тези, които обявяват текста за „непрозрачен" и разглеждат неговата форма.

В статията на Франс Верние се съдържат интересни идеи, които дават материал за дискусия. Налице е обаче тенденция към абсолютизиране на конвенционалността на литературата и на отричане на какъвто и да било общочовешки елемент в нея: авторът счита, че произведението се схваща по различен начин в зависимост от придобития от читателя идеологичен стереотип. Тази тенденция у Ф. Верние е насочена срещу иманентизма в литературната критика; но доведена до крайност, тя се оказва неприемлива, тъй като ликвидира о б е к т и в н о т о в текста и го свежда до възприемането му от субекта читател. А тази едностранчивост е сериозна грешка, която прави неприемливи някои основни твърдения на автора.

„CRITIQUE", Париж, кн. 8—9 и 12/1971 г.

В книжката за август и септември е поместена статията на А л е н Р е й „Л и р и ч е с к о т о р а з о ч а р о в а н и е и л и д р у г и я т В и й о н." Статията разглежда проблемите, съдържащи се в наскоро излезлите книги на френския езиковед Пиер Гиро за Вийон („Жаргонът на Вийон или веселата наука на Кокилята" и „Завещанието на Вийон или веселата наука на Базоша"). За разлика от традиционната критика, която вижда в лицето на Вийон първия голям лирик на новата литература и далечен предтеча на прокълнатите поети, а в стихотворенията му открива една вълнуваща автобиография, П. Гиро разрушава този образ на Вийон и предлага съвсем ново тълкуване на неговите стихотворения. Целта на първата книга на Гиро е да бъдат дешифрирани шестте „тъмни", херметични балади, написани на арго и обединени под

общото заглавие „Жаргонът на Вийон“. Изхождайки от полисемията на лексиката в баладите, Гиро предлага три вида прочитания за всяка една от шестте балади. Първото, „елементарно“ прочитане следва първичния код, т. е. неутралните значения на думите: всяка една от шестте балади представлява поредица от съвести, адресирани до престъпниците. „Правете (или не правете) това и това, ако искате да избегнете наказанията“: това е най-общото резюме на всяка от въпросните балади. Пародирайки тона на сериозно наставление, баладите препоръчват бягството, измамата, хитростта, лъжливите показания и всевъзможни дребни престъпления и съдържат съвета да се избягнат действия като кражба, убийство и фалшификация на пари, които влекат след себе си разпит, насила изтръгнати признания, мъчения и бесилка. Спрямо това първично прочитане са приложени два метафорични кода, които отнасят стихотворенията към две скрити сфери: мошеничество при игра на карти и хомосексуални отношения. Механизмът на декодирането функционира три пъти за всяка фраза и всеки елемент получава по три значения, като се интегрира при всички случаи в един свързан текст. При това в болшинството от случаите трите регистъра от значения на употребените в текста думи действително са атестирани в среднофренски.

Във второто си изследване, посветено на „Завещанието на Вийон“, Гиро открива един различен и много по-свободен код. Този код се прилага само към собствените имена в „Завещанието“ (в тази поема на Вийон има много собствени имена), а не към целия текст. Гиро разлага всяко собствено име на съставляващите го срички. Така полученият арсенал от срички се оказва съставен от едносрични думи (действително съществуващи в среднофренски, които се включват в едно от следните три семантични полета: „вик“, „нападение“, „място“. Иначе казано, собствените имена в „Завещанието“ са значещи и могат да се дешифрират като различно комбиниращи се едносрични елементи, които са синоними на споменатите три „семи“. Например собственото име Гийом (Гий-ом) може да се изтълкува като „леген с измами“ или като „чучур за клюки“. Това дешифриране е безразлично към синтаксиса, откъдето и огромната му продуктивност (всяко име може да се прочете по няколко начина). Резултатът от прочитането на всяко име (собствено и фамилно) е в най-общи линии винаги от един и същ тип: изречение, чийто смисъл е „словесна битка, ставаща еди къде си“. Правилата на този код нямат нищо общо с естествения език: тези правила не са морфо-синтаксични, а представляват комбинаторика на три елементарни съдържания. Изследванията на Гиро разрушават постромантичната представа за Вийон като прокълнат поет несретник: според него Вийон е една фикция. Например „Завещанието“ се оказва сатирично произведение (а не лирична изповед), насочено срещу представителите на парижкия съд. Този кодиран текст би могъл да бъде колективно дело на членове на Базоша (сдружение на клерковете през средните векове) или пък дори на един единствен човек — Франсоа дьо Монкорбие (предполагаемото истинско име на Вийон). Освен това изследванията на П. Гиро поставят според Ален Рей и въпроса за същността на поезията изобщо. Вместо да бъдат резултат на вдъхновение, поемите на Вийон се оказват шифровани, т. е. съзнателно построени като разгърната игра на думи; в това обстоятелство Рей вижда доказателство за „модерността“ на Вийон.

В декемврийската книжка на списанието е поместена статията на Кл. Мушар „Един истинен роман?“. Статията разглежда наскоро излязлата книга на Сартр „Идиотът на семейството“. В този роман, който представлява романизирана биография на Флобер, Сартр си поставя за цел да покаже обективните и субективните фактори, определящи жизнения път на един човек (в случая Флобер). Книгата на Сартр представлява синтеза на теоретична мисъл и литературно произведение. Тази синтеза според самия Сартр се оказва възможна благодарение на едно условие: съблюдаването на суверенността на субекта-персонаж. В обикновените романи, където авторът манипулира с действуващите лица, както си пожелае, без да се съобразява с тяхната субективност, фикцията не може да се съедини с теоретичната мисъл. Именно в това трябва да се състои според Сартр оригиналността на неговия замисъл — да накара романа да служи на теорията. „Да се въобрази действителното“ — под тази формула на Флобер би могъл да се подпише и Сартр, но при условие, че в нея се вложи обратният смисъл на този, който Флобер влага в нея: според Сартр предписанието да се постави въображението в услуга на една мисъл, стремяща се към опознаване на действителността, е заменено у Флобер със сатанинското намерение да бъде погълнато действителното от въображаемото. Оттук и нравственото негодуване на Сартр срещу писателите, които не се съобразяват с действителната субективност на персонажите си. Но ако съединението на теорията с повествованието става възможно само при това условие, то как може авторът да се придържа към него, след като той разполага с героите си? Към разрешението на тази трудност са съсредоточени усилията на Сартр: придържането към суверенността на субекта се оказва недостатъчно: необходимо е да се осветли отчужденият опит на героя, като се изхожда от неговата латентна, отречена, но неразрушима суверенност. Но дали произведе-

нието на Сартр следва обективния опит на Флобер или се опитва да му противоречи? Това трябва да е истинен роман за един автор на фикции, за действителния жизнен опит на един създател на въображаеми светове, това е един роман „наопаки", който връща упорито потока на въображаемото към неговия извор в действителността. Оттук следва и дълбоката агресивност на Сартр спрямо Флобер: субективността на героя, към която Сартр претендира, че се придържа, се оказва едновременно субективност, която е обект на критика. Субективността на героя се разпада по такъв начин на две противоречиви части, което е продиктувано от срещането на отчуждения субект с неговата неискреност. Това противоречие не може да бъде разрешено чрез хегелианско снемане, т. е. чрез взаимното приближаване на съдещия и съдения разум в процеса на реализирането на абсолютната идея. Напротив, то става все по-непримиримо поради исторически необратимото отдалечаване на двете епохи една от друга — епохата на Флобер и тази на Сартр. И така на двата полюса се оказват, от една страна, философът на практиката и на сблъскването с действителността (Сартр) и, от друга страна, човекът на бягството във въображаемото, писателят, откъснат от практиката, т. е. Флобер. Тази двойственост е в основата на няколко съществени за произведението на Сартр бинарни категории, а именно: активност/пасивност и действително/въображаемо. Около тези две основни двойки категории се разполагат и други такива, които ги допълват: практика/патетика, комуникация/изолираност, полезно/красиво смисъл/материалност, природа/антиприрода. Тези двойки понятия са несиметрични: първите членове на всяка опозиция са определящи и истинни спрямо вторите, които се оказват невъзможност, бягство, неуспех спрямо първите. Например активността е определена като основна човешка характеристика, а пасивността се явява като вторична и като отрицание на първата. Що се отнася до въображаемото и действителното, между разнообразните проявления на тази опозиция се оказва едно особено напрежение, което докарва не-автентичността до крайност и писателя-пленник — до доброволно отказване от свобода: тази крайност е „радикализацията", която Сартр определя като „сложната тактика", чрез която Флобер се опитва да си възвърне невъзможната субективност, наблягайки върху отчуждението, което го разкрива на самия него като обект". Радикализацията има за парадоксално следствие да установи равновесие между двете серии от членове, образуващи несиметрични опозиции. Друга важна особеност на подхода на Сартр се състои в неговия стремеж да обясни индивидуалността на своя герой, като съчетае психоаналитичното обяснение (Сартр търси да изясни Флобер чрез отношението между него и майка му) с марксическото обяснение (индивидуалността на Флобер като продукт на един конкретен исторически момент). Като посочва, че основният избор в живота на Флобер е „влизането му в литературата", т. е. избора на въображаемото пред реалното, Сартр определя с това и своето схващане за литературата изобщо. Според Сартр създаването и четенето на литературни произведения се мотивира като отражение, откъм въображаемото, на основния импулс в областта на действителното — необходимостта от (или волята за) тотализиране. С това схващане за литературата Кл. Мушар не е съгласен, тъй като според него то не държи сметка за естетическата наслада от литературата. Кл. Мушар счита, че по-правилно е друго схващане за литературата, а именно че тя представлява осъществяване на ново отношение с вече съществуващата литература. Изхождайки от противоположното схващане, Сартр се стреми да „закотви" солидно книгата си в реалното, като се позовава на изобилни факти, почерпени от различни науки: книгата на Сартр се представя като енциклопедия на науките за човека, с което още веднъж се потвърждава волята на автора за тотализиране. Тази тотализация на най-различни дисциплини — психология, история, литература — става под знака на марксизма, съчетан с екзистенциализма. Но Кл. Мушар счита, че тази тотализация става възможна само благодарение на това, че Сартр пресява фактите, задържа само това, което е съвместимо с изходните философски постановки, размества, деформира и поправя категориите. А тъй като въпросната тотализация става в рамките на една биография, то тази тотализация трябва да бъде свързана с живота на героя и със съзнанието, което той самият има за себе си. Романът на Сартр се оказва близък до романите с енциклопедическа или педагогическа тенденция: героят трябва да се срещне в процеса на своя опит с големите теоретични проблеми. Оттук една мнима и подготвена наивност, оттук и поредицата от предвидени и контролирани случайности: теорията, чиято автономност става застрашителна, ще бъде дегизирана зад фасадата на едно „конкретно" съществуване. Като пример за деформиране на понятията за целите на тотализацията Кл. Мушар сочи думата „феодално", която у Сартр се отдалечава от своето конкретно значение и започва да означава най-различни отношения: между Флобер-баща и сина му, между Флобер и по-малката му сестра, между Флобер и неговия приятел Алфред льо Пуатевен; най-сетне това понятие става характеристика на всяко общество от деца. Така проектът на Сартр за енциклопедия се натъква на вътрешни трудности и се оказва невъзможен. В заключение Кл. Мушар изказва мнението, че тази книга, която се обявява за „истинен" роман, се оказва в същност една фикция, която не се признава за такава.

Хр. Т.

„КНИГА ЗА ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ“ от ГЕОРГИ КОНСТАНТИНОВ И ЕЛКА КОНСТАНТИНОВА

Изд. „Български писател“, 1971, 332 стр.

Нашата съвременна теоретико-критическа мисъл чувствува голяма нужда от изследвания, в които разрешаването на литературно-творческите проблеми, свързани с определен писател, да се извършва върху богат биографичен и мемоарен материал. В същото време чрез срещи и разговори с писателя да се изясни по-дълбоко самобитността на творческата му работа. Все с оглед на по-цялостното осветляване на творчеството се използуват и критически оценки. Труд с такъв широк диапазон от цели и проблеми има огромно практическо и теоретическо значение. Той засяга пряко и въпроси от психологията на художественото творчество, една област от литературната ни наука, която твърде бавно се развива. Ето защо „Книга за Георги Караславов“ на Георги и Елка Константинови е ценен принос в съвременната ни теоретико-критическа литература.

Георги Караславов е „гордостта на поколението“, към което се отнася Г. Константинов. Това обстоятелство обяснява връзката на критика с творчеството на писателя още от 1931 г. Следователно „Книга за Георги Караславов“ може да се разглежда като плод от многогодишна дружба между две творчески личности. Тази дружба започва най-напред чрез посредничеството на Ал. Бурмов, а след 9. IX. 1944 г. тя се разгръща и задълбочава. „Приятелското разположение на Г. Караславов — споделя Г. Константинов — е едно от най-големите ми „придобивки“ — лични, човешки и литературни — след Девети септември. Най-хубавото в нашето приятелство е именно това, че то дойде неусетно, без усилия.“

Независимо от приятелските си чувства към писателя авторите на книгата се отнасят към задачата си с голяма добросъвестност и с чувство за отговорност. За това говори и признанието на самия Г. Константинов: „Приятелството в литературата е нещо необикновено, чаровно и много сложно — уж иде от най-чистите извори на безкористието, а пък, като любовта, не е истинско, ако не се осмисля от „користолюбието“ на сърцето. Затова казвам, че може би само донякъде в моите разговори с Караславов е участвувало приятелството. Без да са освободени от топлината на приятелството, те са диктувани преди всичко от страст към истината . . .

А истината за Г. Караславов — един от най-праволинейните, еднопосочен в развитието си български писател — е много широка и сложна . . .“

За да разкрият тази „широка и сложна“ истина, авторите на книгата използуват разнообразни форми и средства. Подбраният материал обхваща доста продължителен период от време — от 1904 до 1970 г. Сполучливо той е разпределен в осем глави за по-голяма прегледност и съобразно с етапите на творческото развитие на писателя.

Трудът на Георги и Елка Константинови прави много добро впечатление със своята методология, която в известни насоки е новаторска. Жизненият и творчески път на Караславов се пречупва през погледа на самия творец, на неговите съвременници, на литературната критика, на обществеността. Своеобразен е начинът, по който се изгражда личността на писателя. Собствената му оценка за живота и творчеството се съчетава с впечатленията, които той е оставил у близки и познати. Така литературният критик и теоретик получава възможност по-пълно да осветли проблема за отношението между личност и общество, творчество и народ. Организацията на разнообразния материал по интересен начин разрешава взаимоотношенията между писател и критик.

Избраната методология наистина прави „Книга за Г. Караславов“ „един своеобразен колективен труд“. Тази особеност се подчертава и от самите автори, без това ни най-малко да намалява тяхната роля, защото при съставянето на такъв именно „своеобразен колективен труд“ се изисква голям опит и умение.

В разказа за Г. Караславов сполучливо се вплитат спомени както от самия писател, така и от негови съвременници. Мемоарният материал се отнася към определени периоди от живота на Караславов. Така например спомените на Руси Димитров засягат предимно ученическите години на писателя, които се проектират върху големите об-

ществено-политически събития. За да се избегне тяхната самоцелност, на подходящи места авторите прекъсват спомена и умело се намесват, за да изтъкнат жизнената подкладка на Караславовите произведения.

Този композиционен похват има важно значение, защото се утвърждава истинността на спомена и с оглед на историческия момент се правят изводи за психологията на твореца.

На много места в книгата се преплитат спомените на самия Георги Константинов с тези на писателя. И с тях още повече се затвърждава впечатлението, че произведенията на Караславов имат солидна жизнена основа.

Има случаи, когато се предават спомени чрез друго лице. Например Руси Димитров разказва за спомените на Панайот Янков, които той излага едновременно със своите. Те засягат интересите на Караславов към книгата и се отнасят за времето на неговите първи литературни опити.

На мемоара се отрежда и по-самостоятелно място в изложението на книгата. До този начин се прибягва, когато авторите се стремят да разкрият типичната обществено-политическа действителност и психологията на хората. В тези случаи разказът за Г. Караславов придобива по-голяма мащабност, защото писателят се проявява чрез живота на съвременниците си, а те пък — чрез него.

Самостоятелно място е отредено на мемоара и когато писателят разглежда по-цялостно работата си върху дадена творба. Интересен е например разказът на Караславов за романа „Орлов камък". В него авторът проследява напрегнатата си работа около моделирането на образите, прѐтворяването на историческата и географска атмосфера, около „мъките" на словото. Споделя причините, които са го заставили да пренесе действието на романа в робовладелческия строй.

Макар че са поместени няколко ценни писма, в „Книга за Г. Караславов" не се използува в достатъчна степен епистоларен материал. Очевидно той не е бил цел за проучване. Но като се знае неговата роля на незаменим източник на познания за личността на твореца, би трябвало да му се обърне по-голямо внимание.

В книгата се публикуват страници от дневника на Г. Константинов. Той е един от най-важните източници, който богато представя личността на писателя и особеностите на неговия творчески процес.

Диалогът, който се води между писател и критик по различни поводи, се отличава с искреност, прямота, доверие, а в определени случаи той става критичен, когато се засягат строго професионални теми. Срещите и разговорите разкриват Караславов като човек, общественик и творец.

Авторът на „Обикновени хора" е забавен събеседник, човек с голяма творческа енергия и изключителна памет. В отношенията си с хората Караславов е отзивчив, защото ги обича. Около себе си умее да създава атмосфера на странно доверие, на взаимна предразположеност. Той покорява със своя оптимизъм. За света на изкуството говори с възхищение. Поетичното слово поддържа неговия тонус.

Г. Караславов е човек на дълга, с активно обществено и гражданско съзнание. Той великолепно съчетава в себе си твореца и общественика, приятеля и комуниста. Сам извънредно трудолюбов, Караславов умее високо да цени труда на хората, който обогатява нашата национална култура.

Впечатленията, които се добиват за личността на Караславов от книгата на Георги и Елка Константинови като резултат от продължително наблюдение и общуване, напълно се покриват с качествата, които сам авторът проявява в своята мемоарна книга „Близки и познати". Той се възхищава от човешките качества на своите съвременници, от чистотата на гражданската им съвест, от предаността, с която служат на своя народ, от техните способности и култура. Караславов с възторг говори за творческите сполуки на свои колеги.

Авторът на „Селкор", „Танго" и „Обикновени хора" е борец за комунистическата правда, ревностен защитник на социалистическия реализъм, активен строител на нашия културен живот.

Разговорите между писателя и критика осветляват много неща около начина, по който твори Г. Караславов. Всичко той съобразява с „документите", с жизнената правда — неговото най-силно оръжие. В творчеството му пълновластно дишат хората, животът и земята. Това впечатление още повече се усилва от точния разказ на Г. Константинов, емоционално обагрен, за съвместните екскурзии с Караславов по пътищата на живота, отразен така богато, многоцветно и реалистично в неговите произведения.

Дневникът на Г. Константинов съдържа интересни данни за творческата история на по-значителните Караславови творби. Разказвайки за пребиваването си в Прага, писателят споделя мисли за своята работа над „Споржилов". Подробностите около създаването на „Снаха" правят силно впечатление. Разсъжденията на писателя върху съдбата на Юрталана помагат да се разбере правилно природата на този герой.

Караславов разказва и за достоверността на фактите, които художествено прѐтворява в „Танго". Голям интерес представляват размислите му за работата над образите в „Обикновени хора".

Впечатлението, че „Книга за Г. Караславов" е „един своеобразен колективен труд", се поддържа и от поместените литературно-

критически материали, които съвсем справедливо са оценени като източник, чрез който също може да се разкрие истината за човека и твореца Караславов. Части от рецензиите на Георги Бакалов за „Селкор“ и на Здравко Сребров за „Имот“ естествено са станали елемент на изложението. Преобладаващата част от критическите оценки принадлежи на Г. Константинов. Това налага да се отбележи една много съществена особеност на книгата — едновременно се разкриват две творчески личности — писателят Караславов и литературният критик Г. Константинов, за когото творчеството на Караславов става негова лична съдба.

Това, че Г. Константинов познава основно Караславов, доказват неопровержимо самите жизнени и литературно-критически факти, които далеч надрастват тесните, лични рамки на приятелството и придобиват значение за нашата национална култура.

Някои от критическите оценки, като тази за „Споржилов“, са примесени с личен спомен на Г. Константинов за литературната атмосфера у нас. Това дава възможност да се проследи как се възприема художествената творба, въпрос, твърде важен за изясняване на отношението между творец и време, творба и читател.

Проследявайки творческата история на „Селкор“, Г. Константинов набляга на работния метод на писателя, за да подчертае, че той взема и герои, и сюжетна обстановка направо от обществената действителност, нещо, което определя жизнената сила на едно изкуство. Обосновавайки „живата стойност“ на „Танго“, критикът достига до извода, че това произведение е „изпъкващо художествено отражение на българското селско съпротивително движение...“ Цялостно и всеобхватно е изследването на Г. Константинов върху „Обикновени хора“. Изобщо работите на Г. Константинов убедително представят Г. Караславов като художник на суровата истина, който в своето творчество се ръководи от максимата, че остава „онова, в което трепти правдата на живота, което е вярно на реализма...“ Критикът на едно място цитира и мисъл на писателя, която до голяма степен обяснява неговата творческа работа: „Аз гледам живота, гледам живата истина... Героите в моя роман са живи, аз, преди да пиша за тях, дълго време съм ги виждал пред очите си, наблюдавал съм ги, проучвал съм ги.“ За изясняване на творческия процес у Караславов особено значение имат две работи — „Из бележниците на Елка Константинова“ и интервюто с Г. Караславов на Ат. Свиленов.

Подобно на твореца в своите изследвания Г. Константинов навлиза дълбоко в душата на героите на произведенията, които анализира с ерудиция, талант и лекота. Отлично впечатление прави статията му за „Татул“ и „Снаха“, творби, които взаимно се допълват като различни осветления на една тема — селския човек и проблема за земята.

Г. Константинов поставя високо изискване към критика — освен да познава основно писателя и да го обича. Той самият дава пример за това с отношението си към Караславов. Тази обич проличава във вълнението на критика от сполуките на писателя при изграждане на художествените образи, на неговите „необикновени с интелектуалната си сила обикновени хора“. Обичта у него е резултат от въздействието на Караславовия разказ, който възбужда революционно мисълта на читателя, поради „изненадващия и верен“, дълбоко човешки и остро целенасочен характер. У Караславов покорява „творческата обич към човека от народа и висока мярка за възможностите на неговата култивирана в труда и скромността морална същност“. Обичта към Караславов идва от естетическото очарование на неговите творби.

За изясняване на мястото, което заема Г. Караславов в нашата съвременна социалистическо-реалистична литература, за неговия оригинален принос в развитието на българската проза и литературно-теоретическа мисъл допринасят твърде много критическите материали, поместени в „Приложения“ към книгата, едно интересно хрумване на авторите.

Подбрани са значителни работи от акад. Т. Павлов — „Две епохи — две епопеи“ (за романа „Обикновени хора“), от проф. Г. Цанев — „Крупен писател и комунист“, от проф. Ефрем Каранфилов — „Как умират трима от „Обикновените хора“, от С. Правчанов за образа на Юрталана, от Гео Кръзов за драматургията на Г. Караславов, от Б. Константинова за детското творчество на Г. Караславов, от Г. Константинов за романа „Орлов камък“, от Б. Ценков — „Г. Караславов — литературен критик“ и от Георги и Елка Константинови за мемоарите на Г. Караславов.

Стойността на книга като тази за Г. Караславов според нас трябва да се търси не само по отношение на това, доколко изчерпателно и убедително са разрешени проблемите в нея, но и доколко тя подсказва идеи за бъдеща научноизследователска работа. Някои от идеите, които поражда „Книга за Г. Караславов“, се отнасят пряко до по-нататъшното проучване творчеството на писателя, който в обществения и литературния ни живот внесе светогледа и човешките мечти на будното и борческо българско село. Книгата на Георги и Елка Константинови обаче подсказва и идеи за разработка на проблеми от по-общ историко-литературен характер.

Заслужава накрая да се отбележи като положителен факт и подборът на фотосите, които увеличават познавателното значение на „Книга за Г. Караславов“.

Васил Пернишки

„КРИТИКА НА СЪВРЕМЕННИТЕ БУРЖОАЗНО-ЕСТЕТИЧЕСКИ КОНЦЕПЦИИ ЗА ПРИРОДАТА НА ИЗКУСТВОТО“ от АЛЕКСАНДЪР ЛИЛОВ

Изд. „Наука и изкуство“, 1971, 210 стр.

Написана с научно проникновение и партийна страст, книгата на Александър Лилов е рядко и запомнящо се по своята основателност, точност и марксистко-ленинска целенасоченост изследване за кризата на съвременното буржоазно естетическо съзнание. Не е тайна, че понякога в критически произведения, издадени през последните години, ние се срещаме с такова отрицание на буржоазната естетика или на буржоазните художествени направления, което буди недоверие доколко авторът е лично запознат с предмета на своята критика, пък даже и доколко той следи за съвременното движение на марксистката мисъл. Знае се, че голото, още повече невежественото отрицание няма нищо общо с марксистко-ленинската критика на буржоазната идеология. Марксизмът винаги е бил силен в своята критика, защото познава класовите и гносеологическите корени на критикуваните теории, защото разбира хода на тяхното развитие, отлично и по източници познава аргументите им и което е особено важно, в хода на критиката дава позитивна правилна интерпретация на изследваните въпроси. Авторът на разглежданата книга дълбоко е възприел тази плодотворна традиция на класическия марксизъм-ленинизъм и дава своя принос за нейното по-нататъшно обогатяване в съвременни условия. Даже само това е достатъчно неговото произведение да бъде прочетено с интерес. Още в предговора е казано: „Класиците на марксизма-ленинизма ни оставиха блестящи образци за критически анализ на буржоазната теория. Главният урок от тези образци се заключава в това, че силата и убедителността на марксистката критика се измерват не с количеството на епитетите и декларациите, а с последователното провеждане на диалектико-материалистическия подход, с неумолимата логика на научната доказателственост“[1] (стр. 7). Авторът е верен на това свое верую и рисува пред очите ни една картина, която привлича с правдивостта си, с дълбокото познаване на процесите, протичащи в естетическата сфера на буржоазната идеология.

Друго качество на изследователския метод на автора е неговият историзъм. Той определя границите на съвременното буржоазно естетическо съзнание (искам да отбележа научната плодотворност на самия термин „естетическо съзнание“, въпреки че някои теоретици изразяват своята скептичност към него) с империалистическата епоха. Но работата според него не е само в конкретната временна характеристика. Като отбелязва калейдоскопичния, еклектичен характер на буржоазните естетически „изми“, Александър Лилов ни предлага да не се заблуждаваме от бързата смяна на течения и теоретическата мода, а да виждаме вътрешната същност на тези вървещи по кръг, неносещи развитие на мисълта промени. Това е правилна историческа позиция, която ни позволява да се отнесем с доверие към изходния пункт на автора, по следния начин определил своя обект на изследване: „Коренната характеристика на съвременната буржоазна естетика се заключава в това, че тя представлява теоретическа кристализация на естетическите възгледи на империалистическата буржоазия в епохата на историческия преход от капитализма към социализма, формираща се по пътя на преоценка и преразглеждане на собственото ѝ теоретико-естетическо наследство, на превъоръжаването ѝ с идеи и теоретически решения, които отразяват протичащите в съвременното империалистическо общество дълбоки противоречия и реакционни процеси, на нестихваща и яростна борба с марксистко-ленинската естетика като носител и авангард на прогреса в съвременното естетическо познание“ (стр. 12—13). Лилов допълня това определение с такива характерни белези на съвременната буржоазна естетика като афинитета към субективния идеализъм, асоциалния подход към изкуството, плурализма, еклектиката, разрушаването на художествения образ, крушението на хуманистическите принципи и критерии, дехуманизацията, дегероизацията, засилващия се ирационализъм. В центъра на вниманието си той е поставил диалектиката между интелектуалното и емоционалното в изкуството и това е главната проблема, която определя както отбора на авторите и теченията, така и анализа на техните решаващи аргументи. Тук е и сферата, в която Лилов, макар и бегло, дава своя позитивен теоретически принос, като в началото ни е уведомил, че сегашната му книга е само „първа част на една обща работа, в която ще бъде направен опит за изследване от диалектико-материалистически позиции на проблема за природата, структурата и функционалните основи на художественото творчество и по-специално на диалектиката на интелектуалното и емоционалното начало в художествено-творческия процес“ (стр. 8). Това не е празно обещание, пишещият тези редове е имал възможност да чете един интересен вариант на проектираната творба,

---

[1] А. Лилов, Критика на съвременните буржоазно-естетически концепции за природата на изкуството, стр. 7. По-нататък ще се посочват само страниците на книгата.

който беше защитен от автора като кандидатска дисертация в СССР.

Първата насока на съвременната буржоазна естетика, върху която Лилов се спира, е неотомизмът. Учението на църковния отец от Аквино, галванизирано и модернизирано от такива автори като А. Акерман, Х. Зедлмайр и В. Бругер има за главен свой представител в естетиката френския философ Жак Маритен. За него изкуството е познание на интенционалното битие на вещите, с други думи, свързано е с такова съществуване на света, което се откроява в нашата мисъл като някакъв знак или символ. Съдържанието на изкуството е плод на озарение свише у художника, самият художник е само медиум за изява на божественото, свръхестественото. Естетиката на Жак Маритен „не може да бъде позитивно решение на въпроса, защото търси единството на разума и чувствата върху мистико-идеалистическа основа“ (стр. 38).

Но има и светски вариант на естетическия мистицизъм — това е „естетическият научен реализъм“ на популярния сред естетическите кръгове Етиен Сурио. Лилов напомня кратко мотивите на рационалистическия класицизъм у Никола Боало и доказва, че френските интелектуалистически естетически доктрини през последните десетилетия са отстъпили назад от идеите на тиранического метр на френския класицизъм. За Сурио единственият и привилегирован обект на естетиката е ф о р м а т а изобщо. Без да подценява с нищо ролята на формата за естетическото познание, Лилов доказва, че с проблемите на формата се занимават и всички други науки (следователно тя не е привилегирована област за естетиката) и че никакво изучение на формата не е възможно без разкриването на едно специфично съдържание. Той търси и намира убедително моста между определението на Етиен Сурио за изкуството като „учреждаваща и формообразуваща дейност, като сила, създаваща (реализираща) форми“ и практиката на абстракционизма. Лилов оборва мнението на авторите, според които абстракционизмът бил лишен от съдържание, смята, че „Цялата истина за художествено-естетическата същност на абстракционизма може да бъде постигната само по пътя на изчерпателния анализ и на съдържанието, и на формата, така както те са въплътени преди всичко в неговите произведения“ (стр. 54), но че самото това съдържание е лишено от художествена ценност, „ к а ч е с т в е н о се различава от съдържанието на художественото произведение“ (стр. 61).

Този анализ в книгата на Лилов тясно е свързан с критиката на т. нар. „неоавангардистки“ извращения на интелектуалното начало в художественото творчество. Авторът прави кратък преглед на „унанимизма“ на Жюл Ромен, „пароксизма“ на Никола Бодуен, „научната поезия“ на Рене Жил (според която поезията е „върховен акт на мисълта“, възстановяващ целостността, хармонията на действителността, след като аналитичната наука е раздробила картината „за света) и особено внимание отделя на „неокритицизма“ на Т. С. Елиът, на неговата теория за „безличностния характер на поезията“. И според нея поетът е медиум на свръхиндивидуални ценности. Интересна е мисълта на Лилов, че „по същество „безличната поезия“ е обратната страна на „чистото изкуство“ (стр. 67), тъй като и тук, и там, само че по различни начини, се разкъсва връзката на изкуството с действителността, жертвуват се гражданската биография и обществените позиции на твореца.

По-нататък в книгата се разкрива абсурдността, а заедно с това и социалният смисъл на такива „неоавангардистки“ течения като „математическия лиризъм“, италианското „открито произведение“ и френския „летризъм“ (за последното Лилов иронично отбелязва, че ако се беше появило през средновековието, би станало „едно от ефикасните оръжия на светата инквизиция“, стр. 79), убедително се отхвърлят неоснователните позовавания на някои адепти на тези течения върху редица големи резултати и теории на съвременната научна мисъл, в това число и теорията на относителността на Айнщайн. „Да твърдиш, че поетическото произведение, чиято основна идея е липсата на определена идея, чиято мисловна и емоционална значимост се заключава в това, че то не се съсредоточава върху определени мисли и чувства, чиято образна многозначност се определя от факта, че образите му не изразяват нищо определено, да твърдиш, че именно това произведение е носител на най-голямо количество информация, значи да модифицираш в абсурд научната теория, към чиято помощ си се обърнал“ (стр. 78).

„Неоавангардисткият“ интелектуализъм пряко се допира до своята привидна противоположност — интуитивизма. Интуитивизмът дойде като реакция на позитивистическия интелектуализъм, на крайния рационализъм, но заедно с това донесе трудностите на ирационализма и неуважението към човешкия разум. Главни представители на европейския интуитивизъм са Анри Бергсон и Бенедето Кроче. Интересно и точно Лилов обяснява смисъла, който Бергсон влага в понятието „интуиция“, а също неговата достатъчно известна за съвременния подготвен читател теория за изкуството, за да направи обоснованото заключение: Бергсон „не само утвърждава ирационалната природа на художественото творчество, но и поставя „табу“ пред неговото изучаване... Неговата грешка не се състои в подчертаване ролята на интуицията — тя действително има свои параметри в художественото творчество, а в метафи-

зическата ѝ абсолютизация и противопоставяне на разума“ (стр. 84). По-обстойно в книгата се проследяват теоретическите аргументи на Бенедето Кроче. Лилов вижда сложността и противоречията на творческия му път, разбира ограничеността на неговата „своеобразна полудиалектика единствено на понятията“ (стр. 87), на еклектиката от идеи на обективния и субективния идеализъм (оттук и привидната всестранност на философията и естетиката на Кроче). Въпреки антифашистките си позиции Кроче си остана защитник на буржоазните устои, противник на марксизма, метр на буржоазната идеология. Тук са дълбоките корени на кризата, на залеза на крочеанската философия и естетика. Като критикува представата на Кроче за изкуството, представа, ограничаваща границите му само с интуитивното, предлогическото, неинтелектуалното познание, авторът на книгата кратко очертава марксисткото разбиране за съотношението между интелектуалното и емоционалното в марксистката теория на познанието и естетиката. Главният въпрос според него е „в своеобразната диалектика на обективното и субективното, на индивидуалното и всеобщото“, на емоционалното и интелектуалното в изкуството (стр. 99).

Щастливо качество на рецензираната книга е, че се чете с нарастващ интерес, и кулминацията на този интерес според мен са главите за фройдизма и юнгианството. Доколкото съм в състояние да преценя, това са най-интересните страници, писани на български върху тези течения на съвременната буржоазна философия, естетика и социология.

Авторът кратко и точно е показал гносеологическия източник не „метапсихологията“, това най-влиятелно разклонение на ирационализма днес — „трудните проблеми за същността и ролята на безсъзнателните процеси, за сложните взаимоотношения между мозъчна кора и подкорие“ (стр. 101). Фройдизмът и неговата естетика са „едно от най-влиятелните (поради наукообразната му форма) и най-опасните (поради реакционната му същност) извращения на действителната истина за природата на човешката духовна дейност изобщо и на художествената в частност“ (пак там). Според Фройд първоосновата на художественото творчество е „безсъзнателното“, затворено в границите на индивидуалната психика и стараещо се да „сублимира“, подобно на сънищата, върху почвата на фантазията, да изтика потиснатите влечения и желания по един илюзорен път от глъбините на инстинктите наново към реалността. Изкуството е „сън наяве“, наподобяващ детска игра. Крачка по крачка Лилов разнищва фройдистките аргументи, доказва тяхната несъстоятелност и социална реакционност, привлича огромен теоретически и художествен материал в спора с чужди и български фройдисти. Това му позволява да види не само реакционното, но и онова още неизяснено в глъбините на човешката психика, което съставя реалната проблема, измъчваща най-сериозни учени на нашето време. „Като теоретическо и експериментално указание за наличието и важността на безсъзнателните процеси в човешката психика и като психолого-естетическо акцентуване върху необходимостта от изследване на тяхното участие в художественото творчество и възприемане фройдизмът съдържа позитивни елементи“ — пише на стр. 137 авторът. Но това, без да е оригинално откритие на фройдизма, се засенчва от несъстоятелните и направо реакционни теоретически изводи, които не му позволиха „да прибави нови кръгове в спиралата на нашето познание за изкуството“ (стр. 142).

Учението на Карл Густав Юнг за „колективно-безсъзнателното“, за „архетиповете“ е подложено от Лилов на особено детайлен и квалифициран анализ. За разлика от Фройд безсъзнателното у Юнг носи колективен характер и се базира върху „символически формули“, твърде близки до митологичните мотиви, които са първични образи с пределно архаичен произход, но които притежават неограничената и жива възможност да пораждат съвсем актуални асоциации. Именно такава е природата на изкуството — образна реализация на колективно-безсъзнателното. Лилов внимателно откроява противоречията между детайлното наблюдение на фактите и предвзетите субективно-идеалистически техни тълкувания, противоречия, толкова присъщи за научното дело на Юнг. Като цени яркостта, с която Юнг „е зафиксирал един от основните параметри на художественото възприемане, на художественото мислене — тяхната а с о ц и а т и в н о с т“ (стр. 156), авторът на книгата заедно с това вижда, че Юнг не само извращава сложната природа на изкуството, „но и обезценява, игнорира огромните интелектуални ценности, натрупани в световната художествена съкровищница“, неговата концепция „създаде един от най-спекулативните модели за психологията на художественото творчество“ и днес е „опора на редица „изми“ (стр. 158).

Ако „метапсихологията“ превърна човека „в извечна жертва на неговото собствено несъвършенство, в пасивна играчка в ръцете на всесилното „безсъзнателно“, тази работа беше поета като изходна позиция и беше продължена от екзистенциализма. Лилов посвещава последната глава на книгата си на екзистенциалистическата естетика. В тази естетика ирационалистическият възглед за изкуството намери според автора на книгата своята крайна и популярна форма. В книгата убедително е проследена еволюцията на възгледите на Киркегард, разтълкувано е неговото разбиране за „вътрешното познание“ като първооснова на из-

куството. Намерено е и точното място на Ницше сред основоположниците и предтечите на съвременния екзистенциализъм. „От младия Ницше екзистенциализмът наследи войнствуващата апология на ирационалното начало в художественото творчество, от късния Ницше — култа на „единицата“, на индивидуализма и волунтаризма, макар и без драстичните крайности на неговите постановки“ (стр. 164). Много добре и ясно са изложени главните идеи на Хусерловата феноменомонология, особено неговото учение за „интенционалното съзнание“. По-нататък Лилов точно и убедително критикува естетическите идеи и аргументация на такива екзистенциалистически мислители като Карл Ясперс, Мартин Хайдегер, Жан-Пол Сартр и Никола Абаняно. Индивидуалното самосъзнание е истинската сфера на човешкото съществуване. От тази гледна точка изкуството проявява възможностите си там, където завършват границите на философията, тази царица на общото. Художественото творчество е самосъзерцание, саморефлексия на художника в неговата „екзистенция“. След като проследява основните съображения на учението на Ясперс за изкуството, Лилов идва до един съществен извод, който с отделни поправки е валиден и за останалите представители на екзистенциалистическата естетика: „Анализът на Ясперсовата концепция за природата на изкуството показва, че тя е изградена върху идейно-методологическите начала на крайния субективизъм, тясно преплетен с идеите на религиозния мистицизъм и солипсизма“ (стр. 187). Корекцията с оглед на Хайдегер и Сартр може да бъде извършена само в пункта, отнасящ се до религиозния мистицизъм. Останалото е вярно и за тях. И Хайдегер, и Сартр, и „преобразувателят на екзистенциализма“ Абаняно с творчеството си са доказателство за заключението на Лилов, че екзистенциализмът „ е не само философия на кризата на империализма, но и изразява кризата на буржоазната философия, на буржоазната теория на познанието изобщо, на буржоазната естетика в частност“ (стр. 203).

Такива са основните положения на първата книга на Александър Лилов. Може по някои проблеми да поспорим с нейния автор, но те засягат частности, а не изходни позиции, не метод, не главни аргументи. Можем да му пожелаем да не спира работата си и в скоро време да ни зарадва с продължението на своето изследване. Но и това не забулва основното: че нашата естетическа книжнина се е обогатила с едно произведение, което няма да има конюнктурен живот, че се е появил един талантлив, с чувство на висока лична и партийна отговорност автор, от когото можем да очакваме нови интересни изследвания.

Кръстьо Горанов

„УВОД В ЮЖНОСЛАВЯНСКИЯ РЕАЛИЗЪМ“ от БОЯН НИЧЕВ

Изд. БАН, 1971, 310 стр.

През 1971 г. излезе новата книга на Боян Ничев „Увод в южнославянския реализъм. От фолклор към литература в естетическия развой на южните славяни през XVIII—XIX в.“ Според самия автор това е теоретико-историческо изследване на предпоставките за възникване на южнославянския реализъм, проведено с метода на сравнителното литературознание (стр. 5). Книгата е изградена върху широк сравнителен материал както из литературата, така и из фолклора на българи, сърби, хървати, словенци. Авторът е използувал методите на теоретико-историческото и на типологическото изследване, за да разкрие специфичните черти в тяхното литературно развитие, като същевременно го съпоставя с литературните традиции на Европа и Изтока и достига до извода, че макар и да остават европейски литературно-исторически феномен, южнославянските литератури се доближават до източния модел на литературен развой според концепцията на акад. Конрад.

Боян Ничев е навлязъл в една от най-сложните и трудни, но изключително интересни области, където собствените методи на литературната теория и литературната история се оказват недостатъчни и се налага активната намеса на фолклористичната теория, социологията и народопсихологията. Като използува последните постижения на теоретическата мисъл в областта на литературознанието и фолклористиката и резултатите от многобройни конкретни изследвания върху литературата и фолклора на южните славяни през разглеждания период, авторът е постигнал един истински синтез, а оттам вече и собствено становище за същността на явленията и процесите — успял е да създаде оригинален теоретически модел на естетическото развитие на южните славяни през XVIII—XIX в.

Завършеността на авторовата концепция се отразява и на композиционното решение на книгата — на първо място се изнася изводът, тезата, която след това се развива и защищава в хода на изложението. В съответствие с принципите на възприетия дедуктивен метод още в увода авторът декларира основното си становище: „редица фолклорни процеси завършват в литературата и важни литературни явления имат началото си в южнославянския фолклор“ (стр. 6). И всичко по-нататък е организирано именно с оглед доказването на тази теза.

В основата на извънредно интересната и богата проблематика на книгата е поста-

вен един от кардиналните въпроси на литературното развитие на южните славяни (който в същност е съпътствувал българската литературна наука още от създаването ѝ), а именно — „прекъснато“ или „органично“ е развитието на естетическото съзнание в този културен регион. Поставян по различни конкретни поводи и решаван от различни методологически позиции, проблемът е получавал решения винаги в границите на горната дилема. Според Б. Ничев „патосът на тези страници е да се реабилитира органическият развой на южнославянските литератури“.

Но той се отказва да търси отговор на въпроса в литературната традиция (за разлика от редицата автори, които са се опитвали да решат проблема въз основа на подсказаната им от културната история опозиция стара литература — нова литература) и за него основната опозиция в случая е опозицията фолклор — литература (в изследването терминът „литература“ се употребява в смисъл на „нова литература“). Така една от главните задачи на книгата става изследването на движението от фолклор към литература, като една от основните линии на развитието на южнославянските литератури. Както се убеждаваме от цялото следващо изложение, идеята се оказва наистина „изключително ползотворна“. Поради това се налага да бъде отделено по-голямо внимание именно на тази фундаментална идея, тъй като тя стои в основата на многобройните и интересни по-нататъшни наблюдения и изводи.

Естествено на първо място възниква въпросът, доколко е правомерна замяната на опозицията стара литература—нова литература с опозицията фолклор—литература. Основание за подобна замяна дава принципната близост между фолклор и литература като форми на реализация на художественото мислене в чувствено-художествен словесен облик. Всички изследвания, посветени на творчеството на книжовници и писатели от XVIII—XIX в., повече или по-малко изчерпателно, но неизменно се спират на въпроса за влиянието на фолклора върху литературата и са единодушни в извода, че то, погледнато в историческа перспектива, действува именно в посоката към създаване на новата художествена литература. Общо взето обаче, фолклорът винаги се е разглеждал като оная нишка, която в с е п а к свързва прекъснатото литературно развитие, осъществяващо се в триадата „стара литература — чужди влияния — нова литература“, т. е. като помощен, служебен компонент — посредник между двата първи и трети.

Новата постановка, която предлага Боян Ничев, уточнява проблема за характера на литературното развитие, разглеждайки възникването на новите южнославянски литератури като качествено ново явление вътре в рамките на един определен начин на художествено мислене за разлика от концепцията на Г. Гачев, където художественото мислене се изследва като форма на човешкото мислене изобщо и в съотношението ѝ с религиозното и разсъдъчното мислене. Съответно се прегрупират и компонентите, участвуващи в този сложен процес — на пръв план се изнася фолклорът, а оттам се променя и ролята на старата литература и на чуждите влияния. По този начин се изясняват редица въпроси, засягащи специфичните форми на усвояване на чуждото влияние, както и последователността, с която се възприемат различните литературни течения и неднаквото им значение за литературния живот на южните славяни.

В светлината на тази нова трактовка на проблема двата компонента, които действително могат да образуват опозиция, са фолклорът и литературата. Но тъй като приликата помежду им е много по-очевидна от разликите (редица примери от историята на литературата и на фолклористиката показват, че често са били отъждествявани), Боян Ничев е посветил доста внимание на установяването на принципните различия между тях. Той намира разграничителния критерий в отношението на човека към собственото си отражение в изкуството, т. е. дали то се възприема като действителност или като илюзия (стр. 16). Според него това е разлика между два исторически етапа на художественото съзнание — несъзнателно-художествено (фолклорно) естетическо съзнание и съзнателно-художествено (следфолклорно) естетическо съзнание, а границата между тях е освобождаването на художествената фикция.

Заслужава внимание и постановката за значението на разпадането на триадата творец—творба—консуматор на художествени ценности от фолклорен тип и ролята на вътрешните изменения, настъпили между компонентите ѝ, за динамиката на художествения процес.

Все с оглед обосноваването на предлаганата от него опозиция Боян Ничев разработва важния проблем за различното отношение на литературата и фолклора към действителността. „При психологическото изживяване на художествената творба действителността (която винаги съществува като постоянен и абсолютно необходим елемент на съпоставка и сравнение) се репрезентира в две свои различни форми: при литературата — от личния опит на индивида, при фолклора — от колективния опит на обществото, кодиран във варианта — норма“ (стр. 40). Марксическата трактовка на този въпрос, предложена от автора, има важно значение както за литературознанието, така и за фолклористиката, защото осветлява

един проблем, дълго пренебрегван от идеалистическата естетика и фолклористика.

Разглеждането на вариантната опозиция като характерен начин на съществуване на фолклорната творба е довело не само до интересни изводи за механизма на естетическото въздействие на фолклорното произведение, но и до установяването на едно от най-съществените различия от гледна точка на теорията на информацията — „в задължителната естетическа релация познато—непознато, фолклорът като комуникативен акт акцентува върху първия компонент, докато литературата поставя ударението върху втория“ (стр. 44).

Все в същия съпоставителен план е разгледан и въпросът за жанровете във фолклора и литературата. Проблемът за жанра е поставен с оглед на въпроса за приемствеността в изкуството. Неустановеността на мненията по повод жанровото деление и класификация на фолклорния материал е накарала Б. Ничев да отдели особено внимание на въпроса за жанровете именно във фолклора. Предизвиква интерес мнението на автора, че жанровото деление и класификацията на фолклорния материал са два различни проблема и несполуките в досегашната теория и практика на фолклористиката в тая насока се дължат до голяма степен на смесването им.

С ясното съзнание за новостта на предлаганата концепция за органическия естетически развой на славянския Юг, основана върху опозицията фолклор — литература, Боян Ничев отделя три от четиринадесетте глави на книгата (по обем тези три глави надвишават една четвърт от изследването), за да обоснове теоретически тази опозиция. Трябва да се признае, че действително убеждава с логиката си, с добре направените анализи, със сполучливите сравнения и аналогии.

В същото време обаче у читателя се промъква известно чувство за неудовлетвореност, което произтича от игнорирането на старите литератури. Пропуснато е да се посочи тяхното място в разглежданите процеси. Без съмнение те имат значение не само за културната история, но и за естетическото развитие на народите. Могат да бъдат открити резултати от взаимодействието им с фолклора на различни нива: идейно, тематично, сюжетно, стилно-езиково. Особено показателно за тесните връзки на старата литература с фолклора именно в сферата на естетическото съзнание е мнението на видния съветски медиевист Д. С. Лихачов, че системата на жанровете в старата литература се допълва от фолклорни жанрове. В някои моменти Ничев сам е почувствувал необходимостта от привличане на старите литератури като помощен компонент, за да се уточнят вътрешните съотношения на бинарната опозиция (стр. 32, 123, 131, 132, 133, 145).

Известно е, че въпросите за взаимните влияния между фолклор и стара литература, особено в областта на художествената им специфика, са все още недостатъчно проучени и от фолклористиката, и от медиевистиката. Но може би е могло да се включи на първо време една отделна глава наред с. ония, в които се разглеждат отношенията между компонентите на главната опозиция, за да бъде представено по-цялостното авторско становище по този въпрос.

Първата част от основната теза на автора, т. е. твърдението, че „редица фолклорни процеси завършват в литературата“, е развита и убедително защитена в главите „Андрия Качич Миошич и развоят на естетическото съзнание на славянския Юг“ и „Стремеж към крупни епични цялости“. Вярно са доловени двете основни тенденции на движението от фолклор към литература. От една страна, нуждата и стремежът на южнославянския фолклор към епопеята, като основен етап от естетическото развитие, предизвикват своеобразни жанрови метаморфози и довеждат до специфични резултати: „Разговора“ на Качич, историческата хроника на Паисий, фолклорните мистификации. (За първи път фолклорната мистификация се разглежда не като любопитен факт, като своеобразен литературен криминал, а се включва в цялостната концепция за развитието на естетическото съзнание като закономерен резултат на вътрешни процеси). От друга страна, разкрит е паралелният процес на дефолклоризация, който се поражда по необходимост от характера на епопеята като явление на границата между фолклора и литературата, т. е. от целта, към която фолклорът се стреми по законите на вътрешното си развитие. Авторът открива тази втора тенденция не само в посочените вече произведения, но и в делото на Вуковите гуслари.

Линията на развитие, в която фолклорът в стремежа си към пълна реализация се самоизчерпва и поради това достига до литературата, общо взето, е често отбелязвана, макар и не така изчерпателно и естествено от друг зрителен ъгъл. Затова пък съвършено нови идеи носят ония глави, в които се изследват важните явления, имащи началото си във фолклора, т. е. доказва се втората част от основната авторова теза. Разкрити са сложните вътрешнотрансформационни процеси в недрата на фолклора, които пораждат възможности за консолидиране на литературни структури в сравнително по-новите му разновидности — битова балада, битова приказка, анекдота, сказовото начало. Заслуга на автора е откриването и въвеждането в научен обиход на този нов път към литературата, който не минава през изчерп-

ването на заложените във вида възможности, а е проправен от стремежа към развитие чрез обновление на самата фолклорна жанрово-видова система. В бъдещите изследвания вероятно ще бъде многократно доказана плодотворността на тая идея на Боян Ничев.

Добри резултати е дало съчетаването на историческия подход към фолклора с литературно-съпоставителния анализ при изясняването на сложния въпрос за създаването на жанровете във възрожденската литература. Създава се възможност за коригиране на едностранчивостта както на теорията за „трансплантацията", така и на тази за „самозараждането" им. По този начин добива своята теоретическа обосновка и въпросът за появата, характера и развитието на някои техни специфични черти. И доколкото практиката е критерий за истината, трябва да се признае, че тая теоретическа обосновка е вярна, защото открива не само причините, поради които са се получили именно такива резултати (а резултатите са отбелязани от редица други изследвания върху възрожденската литература), но дава и възможност за систематизирането и градирането им в историческа перспектива.

Боян Ничев притежава дарбата да улавя нещата в техния „статус насценди", да спира мига и внимателно да изследва етапите на метаморфозата. Чрез детайлен анализ на особеностите на баладното течение той показва как в недрата на фолклора се създават нови принципи на литературно сцепление на сюжетните факти, как баладата изработва такива елементи като диалог, сцена, ситуация. Извънредно интересна е връзката, която авторът открива между сказовото начало и свързаните с него словесна мимика и жест и характерния образ, и социално-битовата проза през последните три десетилетия на XIX в. Добре би било обаче, ако въпросът за ролята на словесната мимика и жест, който заема важно място при обясняването на особеностите на ранния южнославянски реализъм, получи повече конкретен доказателствен материал — приведената част от приказка, макар и убедително анализирана, е недостатъчна.

В стремежа си към реабилитация на органичността в развоя на естетическото съзнание авторът не губи чувството за реалност и не надценява значението на органичната линия в развитието на южнославянските литератури. Проследявайки накратко процеса, наричан „побългаряване", той намира точните съотношения на двете линии, „органичната" и „неорганичната", като установява и най-значителните им постижения, елементите, които всяка от тях е разработила в най-съвършен вид: първата — образотворческия принцип, втората — сюжетостроенето. Синтезът, който тези линии достигат в творчеството на автори като Вазов, Шеноа, Лаза Лазаревич, Левстик, определя вече насоките на по-нататъшното развитие на южнославянските литератури. Следвайки логиката на основната си концепция, Боян Ничев отново получава потвърждение за нейната правота — координатите на Вазов в неговата естетическа система съвпадат с мястото, което е отредила на творчеството му българската литературно-историческа наука.

Концепцията за органическия развой от фолклор към литература дава възможност да бъде уточнено и съотношението на различните литературни стилове (романтизъм, сантиментализъм, реализъм) не само с оглед на чуждите влияния, различни по време и характер, но и от гледна точка на фолклорната естетика, характеризираща основното актуално естетическо съзнание на епохата. Авторът коригира „неверния или неточен" възглед на някои представители на българското литературознание, че „развитието на фолклора води единствено към романтизма" (стр. 108), като доказва чрез внимателен анализ на конкретния литературен материал, че разкритите трансформационни процеси в недрата на баладата, анекдотично-битовата проза и сказовото начало водят от фолклора към реализма по пътя на дълбоки вътрешни преобразования.

Внесена е определена яснота и в твърде сложния и дискусионен въпрос за романтизма — уточнени са редица особености на южнославянския романтизъм в сравнение с класическия западен модел на това литературно течение. Литературните произведения, отнасяни към този литературен стил, са организирани в известен вътрешен порядък, съобразен с историческите, териториалните и естетическите фактори, което дава възможност да се определи по-точно вътрешното съдържание на термина „южнославянски романтизъм".

Интересни резултати е дала идеята да се потърсят характерните черти на реализма от последните десетилетия на миналия век в сравнението между романтизма и реализма на базата на отношението им към обществената действителност и към социалния идеал. Сполучливо намереното определение „реализъм с постоянен романтически коефициент" носи същността на авторовото становище.

Написана с цел да изясни въпроси на литературната теория и литературната история, книгата на Б. Ничев има безспорен принос и по отношение на българската фолклористика. Авторът е отлично запознат с теоретическите проблеми на съвременната световна фолклористика и особено с оная част от тях, която засяга спецификата на фолклора като изкуство. За нашата фолклористика ще бъдат интересни и полезни разсъжденията на Б. Ничев, направени по повод отношенията между фолклор и литература, както и ония, в които се опитва да определи природата на фолклора с оглед

на естетическия суверенитет на народното словесно изкуство.

Може би един фолклорист ще сметне за пресилени някои изводи при конкретния анализ на фолклорни творби, а другаде би предложил по-удачен пример, но това са грешки от мащаб, позволен още от старата максима „Errare humanum est“. От по-принципен характер е въпросът за историческата конкретизация на понятието фолклор (в смисъл на фолклорно естетическо съзнание) в разглежданото изследване. Авторът сам обръща особено внимание на въпроса за изключителното значение на принципа на историзма по отношение на фолклора. Той успешно го прилага както при определянето степените в развитието на естетическото съзнание (при което критикува методологическите грешки на митологическата школа в литературознанието, анахронично смесваща различни етапи на художествено съзнание), така и при анализа на баладното течение, сказа и анекдота. Авторът с право изключва съзнанието на съвременния носител на фолклора при определянето на фолклорното естетическо съзнание, защото според него в „класическия период на развитието си фолклорът е единствено и главно естетическо съзнание на човека от епохата“ (стр. 28). Не са определени обаче историческите координати на периода, наречен класически. „Единствено“ естетическо съзнание фолклорът би могъл да бъде само при архаичния стадий от развитието си, за който по вероятност се твърди, че е бил сходен със състоянието на фолклора при днешните първобитни народи. Авторът има пред вид вероятно фолклора на южните славяни преди XVIII в. Но тогава, макар и като „главно“ естетическо съзнание, класическият фолклор е бил повлиян от старата литература. Уточняването на съдържанието, което се влага в термина фолклор, би допринесло и за изясняването на въпроса, върху кои жанрове по-точно е изработен еталонът за класическото фолклорно естетическо съзнание.

Критичните бележки към труда на Б. Ничев са ограничени с най-важните, засягащи пропуски с принципен характер, защото не е оправдано да се гледа с очите на педант книга от тоя род, още повече, че в една рецензия е невъзможно да бъдат изтъкнати дори много от действителните ѝ постижения. Авторът е успял да постигне най-важното — собствен зрителен ъгъл към една доста изследвана литературна епоха, открил е нови решения на стари проблеми, поставил е множество нови — интересни и важни. Книгата притежава едно от най-главните достойнства на научното изследване — с енергията и нерва на творческото търсене, със способността на автора да поставя точни въпроси пред себе си и пред света тя предизвиква оня, който я чете, към неспокойно и критическо съучастие и размисъл.

Любомира Парпулова

„БОЛГАРСЬКА РЕВОЛЮЦІЙНА ПОЕЗІЯ 30-х — ПОЧАТКУ 40-х РОК В XX СТ.“
от В. О. ЗАХАРЖЕВСЬКА
Изд. „Наукова думка“, Київ, 1971, 228 стр.

Бурното развитие на революционната поезия през 30-те години и началото на 40-те години, нейният ярък комунистически патос, богатото разнообразие на идеи и теми не останаха незабелязани от нашата критика. Още през онези години се прави сериозен опит да се видят вътрешните идейно-емоционални промени в поетическото творчество, водят се ожесточени спорове, пишат се статии и книги. Видни критици марксисти като Тодор Павлов и Георги Бакалов внимателно следят проявите на утвърждаващите се след Христо Смирненски млади пролетарски поети, вземат отношение по редица въпроси на майсторството. Трескавото, динамично време, сложната обстановка и тежката революционна борба остават отпечатък върху редица преценки.

Днес в тях можем да открием левосектантски забежки, острота и конфликтност при преценяване на една или друга творческа изява, но редица принципни положения са правилни, остават в сила и сега, когато отново обръщаме поглед към този твърде важен период от развоя на българската литература.

През последните години интересът към революционната поезия от 30-те и 40-те години осезаемо нарасна. В редица статии и книги на Ангел Тодоров, Людмил Стоянов, Васил Колевски, Петър Пондев откриваме интересни наблюдения, верни анализи, разбиране на характерни проблеми от онзи период. В значителната си част много от изследванията на проф. Георги Цанев върху редица поети и писатели, започнали своя път след Септемврийското въстание, като Каралийчев, Разцветников, Фурнаджиев, Радевски и др., допринасят за по-обобщено обхващане на революционните тенденции, за промените в литературния процес, за неговата сложност и многообразие. В излезлия неотдавна том трети на „Панорама на българската литература“ акад. Пантелей Зарев твърде релефно очертава контурите на епохата, в която навлиза българската литература, разкрива борческото

антифашистко начало след събитията от 1923 г. в редица произведения и анализира идейните и творчески промени, гражданската ангажираност и пролетарския патос на поколението, формирало се на твърде активизирания и раздвижен обществен фон.

Острият социален протест, постепенното съзряване на революционното съзнание, извисяването на образа на бореца комунист — всичко това намира отражение в поезията. Именно тези трансформации на художествено виждане и отношение се опита да разкрие Р. Ликова в своето изследване „За някои особености на българската поезия от 1923 до 1944 г.“ Засега все още липсва обобщено литературно-критическо произведение, което да проследи сложния, но мъжествен и светъл път на поетите революционери, въпреки че за редица от тях има вече написани студии и портрети.

Освен у нас в Съветския съюз редица славяноведи и познавачи на нашата литература издадоха трудове, в които личи отношението им към развитието на българската революционна поезия. Особено усърден изследовател в това отношение е проф. Дмитрий Марков, автор на няколко книги за българската литература. Специално за революционната поезия и зараждането на социалистическия реализъм в нашата литература той отдели значително място в книгата си „Генезис социалистического реализма“ (1970).

Напоследък привлече вниманието още един труд „Българската революционна поезия от 30-те и началото на 40-те години на XX в.“ от младата украинска българоведка Виктория Захаржевска.

Без да излиза със своя концепция, без да ни предлага някакъв нов „модел“ върху този период от поезията ни, авторката въз основа на своите богати проучвания и наблюдения успява да изгради своята книга доста задълбочено и взискателно. Тя е съумяла от твърде богатия материал да извлече най-важното, най-съществената и да ни покаже тенденциите на развитие и проблемите от идеен и художествен характер. Захаржевска прави един предварителен преглед на състоянието на поезията непосредствено след Септемврийското антифашистко въстание от 1923 г., проследява новите пътища на нейното развитие, след което се спира на творчеството на Христо Радевски, Людмил Стоянов, Николай Хрелков, Младен Исаев, Ламар, Мария Грубешлиева, Крум Кюлявков и Никола Вапцаров. В края на книгата си отбелязва приемствеността между революционната поезия и съвременното поетическо творчество.

Но явен е стремежът на изследователката да разглежда проблемите синтезирано, ярко, да не разкъсва темите и да търси обобщеност в изследвания материал, да очертае най-важните и парливи въпроси, което изпъква особено в нейния увод „Поезия на революционните промени“. Тя разглежда борбата на пролетарските поети за идейното извисяване на тяхното творчество, за новия художествен метод — социалистическият реализъм, отбелязва ролята на партията при възпитаване на смели наследници на Хр. Смирненски. В значителна степен авторката се опира на материалите, поместени в прогресивния антифашистки печат, в издания като „Звезда“, „Нова литература“, „Щит“, „Литературен преглед“, „Кормило“, „РЛФ“ и др.

Захаржевска вярно е предала най-съществената от множеството статии, в които се спори за идейността, за художественото майсторство, разкрила е търсенията и вълненията на творците, проникнала е в техния неспокоен свят. Разглежда въпроса за новия герой в революционната поезия и правилно подчертава, че „героичното се трансформира в „елемент“ от психиката на революционера, в „елемент“ от ежедневната борба на антифашиста“. Именно затова намира, че през тридесетте години на XX в. българската поезия отбелязва съществен момент от своето развитие.

Същевременно с това авторката се е опитала, макар и накратко, да сравни основните моменти на развитие не само в литературата на България, но и в литературите на други славянски страни, като Полша, Чехословакия, Югославия. Тя показва колко общи са търсенията на пролетарските поети, колко близки понякога са разработваните мотиви в техните произведения.

При очертаването на двете направления творци в нашата литература от оня период обаче В. О. Захаржевска допуска непрецизираност. Така например тя открива, че у нас съществуват два лагера: на прогресивните революционни писатели (Христо Радевски, Георги Караславов, Младен Исаев, Николай Хрелков, Людмил Стоянов, Ангел Тодоров, Ламар и др.) и фашизирани литератори, обединени главно около буржоазното фашистко списание „Златорог“. В това отношение твърдението на авторката се нуждае от едно по-подробно уточняване, като се има пред вид какви наши големи писатели са сътрудници на известното списание на Владимир Василев и колко техни произведения ясно показват отношението им срещу фашизма. Неправилно определя Ангел Каралийчев като представител на патриархалната проза заедно с Йордан Йовков и Елин Пелин, тъй като със сборника разкази „Ръж“ той съвсем определено е показал съвсем ново отношение към събитията и участието му със стихове и разкази в Бакаловото списание „Нов път“ го доближава в значителна степен до революционно настроените автори тогава.

Несъвсем точна е Захаржевска и в началото на портрета на Мария Грубешлиева

„Лиричен дневник на жената борец", когато пише, че в края на 20-те и началото на 30-те години в литературна орбита влизат поетеси като Елисавета Багряна, Дора Габе и Мария Грубешлиева. Дора Габе се изявява значително по-рано — нейната първа книга „Теменуги" излиза още в 1908 г., а Елисавета Багряна печата първите си стихотворения през 1915 г. в сп. „Съвременна мисъл", по-късно се представя във „Вестник на жената" и други издания. Много преди да излезе нейната стихосбирка „Вечната и святата" (1927), тя е призната като видна поетеса.

Но много неща при непосредственото анализиране на дадено творчество изследователката доуточнява, показва верен усет за тенденциите и проблемите на отделните автори, съумява да подчертае характерното и трайното в тяхната творческа физиономия. Още в самите заглавия тя успява да даде най-важното, отличаващото поета. Например поезията на Ламар е разгледана като „Поетично сливане на новаторството с регионалното". Така е и при останалите: „Поет-лирик, поет-революционер" (Младен Исаев), „На първата линия на пролетарската поезия" (Христо Радевски), „Българският Прометей" (Никола Вапцаров), „Поет-романтик, поет-интернационалист" (Николай Хрелков) и др.

Хубавото е, че В. О. Захаржевска не отделя литературно-критическия разбор на дадено творчество от общия контекст на своето изложение, така погледът ѝ върху цялостното развитие на българската революционна поезия през 30-те и началото на 40-те години на XX в. е по-обобщаващ и задълбочен. Тя търси общите линии, близостта на виждането и същевременно с това подчертава индивидуалната отлика, своеобразието на отделния поет. Една от найхубавите ѝ работи в книгата е портретът за Николай Хрелков „Поет-романтик, поет-интернационалист". Авторката е съумяла да се докосне до вътрешната драматична същност на неговата творческа натура, открила е тая „раздвоеност", която терзае душата му, сложността на изживяванията, идейната борба и романтиката, когато поетът изобразява борбите на международния пролетариат.

Тук искам да отбележа, че яворовските нотки, които тя намира в Хрелков, усеща и у Радевски. И в портрета за автора на „Пулс" и „Към партията" вижда сходство между трагичната духовна напрегнатост между Яворов и Радевски. Явно е, че в случая Захаржевска не е твърде близо до истината. Яворовият дух не е сходен с драматичните терзания на пролетарския поет Радевски. Трябва да подчертая, че и редица български критици често злоупотребяват с позоваването си на Яворов, когато открият в някой поет склонност към самоанализи и по-усложнено, рефлексивно възприемане на света.

Украинската изследователка много добре е разкрила чертите на новия герой в поезията на комунистическата вяра и антифашисткия патос, показала е неговата готовност за саможертва, устремеността към бъдния ден. Тя засяга разработката на темата за революционна Испания в стиховете на почти всички разглеждани поети, подчертава чувството за интернационален дълг, изразено от българските комунисти. В отделни анализи прави и свои открития — например подчертава символната роля, която играе образът на слънцето в поезията на Младен Исаев и интересно анализира стихотворението „Слънчев смях" от книгата му „Ведрина", подчертавайки бодрия дух, борческата жизненост и лиричната природа на автора.

Един от най-важните проблеми, развит в книгата „Българската революционна поезия от 30-те и началото на 40-те години на XX в." е проблемът за влиянието на съветската поезия върху идейното и художествено израстване на нашите поети, възприемането и утвърждаването на метода на социалистическия реализъм, проникването на българското художествено слово в Украйна. Още в увода Захаржевска отбелязва голямото въздействие, което оказва Великата октомврийска революция върху идейното формиране на цяло поколение революционни творци, които в своето творчество изпитват прогресивното въздействие на съветската литература.

При конкретния анализ авторката се спира специално на въздействието, което оказва такъв поет като Маяковски върху израстването на Гео Милев, Ламар, Младен Исаев и др. При разглеждането на някои произведения на Христо Радевски Захаржевска се спира по-подробно върху непосредственото влияние на големия съветски поет върху стила на Радевски. Изразява несъгласие с Юлия Кръстева, че в стиховете на автора на „Към партията" има влияние на Ал. Безименски и подчертава, че Маяковски имаше влияние и върху поетиката на Безименски.

Прави сравнения и на някои стилнообразни средства на Кюлявков в поемата му „Атака" и неудържимия стих на Маяковски. В тая близост изпъква и творческото възприемане на една нова поетика, на нови стилни и езикови средства при създаване на истинска революционна поезия.

Захаржевска се спира и на влиянието и на други съветски поети, разглежда близостта на някои поетически похвати в стиховете на Ламар и Младен Исаев с поетичното майсторство и световъзприемане на Сергей Есенин. Но особено място отделя на връзките между българските поети от оня период и революционната поезия в украинската литература. Специално обръща внимание на някои украински мотиви в творчеството на българските автори. Например по случай юбилея на Тарас Шевченко през

1931 г. Мария Грубешлиева пише стихотворението си „На малката Марина".

Подробно се спира изследователката и на влиянието, което изпитват редица пролетарски поети от творчеството на украинските писатели П. Тичина, В. Сосюра, М. Бажан и др. В статията, посветена на Крум Кюлявков, „Българското поетическо слово в Украйна" тя разглежда обстойно българо-украинските литературни връзки през борческите години, когато възмъжаваше българската революционна поезия.

В Украйна редица живеещи там българи издават книги: Н. Фуклев — разкази и първата част на романа „На златното поле". Стихосбирката „Под родно небе" печата Д. Марков, а активно пишат и И. Мавроди, И. Гедиков, Ал. Кетков и др. Когато в братската славянска страна се установяват и политическите емигранти Крум Кюлявков, Марко Марчевски, Георги Бакалов, А. Даскалов, със съвместни усилия те издават сборника „Първа ударна" (1932) и алманаха „Възход" (1934).

Значителната част от творчеството на Кюлявков излиза в Украйна. През 30-те години той написва и издава там поемата „Сашо" (1932), посветена на комуниста Никола Кофарджиев, две стихосбирки за младия читател „Пионерска тръба" (1932) и „Слава на героя" (1935), където за първи път в българската поезия разкрива образа на Георги Димитров след неговата победа в Лайпциг. В Киев през 1935 г. излизат и избраните стихотворения на Крум Кюлявков. Тая продължителна дейност, далеч от родината, безспорно носи влиянието и на чуждата литература, в непосредственост с която се развива.

Захаржевска се спира и на интересните факти от сътрудничеството между българските пролетарски писатели и западноукраинските писатели-антифашисти, които издават през онези години вестник „Сила" и сп. „В кна" в Лвов, тогава в пределите на Полша. Редакциите на тези издания обменят материали с „РЛФ", излизат във взаимна защита. Авторката би могла да отдели повече внимание на това сътрудничество, както това е направил Васил Колевски в книгата си „РЛФ борец за партийна правда".

Списание „В кна" посвещава своя десети брой на българската литература, който за съжаление е инкриминиран от полските власти, а поради фашисткия терор и цензурата у нас изпратените украински материали не достигат до своя адресат. Но въпреки прегради бойкото слово прониква и сплотява редиците на борещите се певци на революцията. В бр. 62 редакцията на „РЛФ" съобщава под заглавие „Български пролетарски писатели на украински" за сътрудничеството си с прогресивното списание „В кна".

Накрая искам да се спра и на някои фактически грешки, които биха могли да бъдат избягнати. Например името на Борис Делчев, когото Захаржевска споменава по повод на критически статии в антифашистския печат, е сгрешено, и то по различен начин. Първия път на стр. 17 той е отбелязан като Б. Данчев, а на следващата страница името е станало Б. Далчев. На стр. 40 името на Емил Коралов е дадено като Е. Каролев, а на Крум Пенев като К. Панев (стр. 47). Досадна грешка е допусната и при разглеждането на въпроса за въздействието на съветската литература върху идейно-творческото израстване на Никола Вапцаров, като (цитирайки Бойка Вапцарова) авторката пише, че е майка на поета (стр. 53).

Но въпреки отделните слабости и грешки като цяло трудът на В. О. Захаржевска „Българската революционна поезия от 30-те и началото на 40-те години на XX в." предизвиква интерес. Написан е с лекота, с желание за опознаване на материала и обич към нашата литература. Анализът на явленията в революционната поезия, широтата на литературно-критическия поглед, вярната постановка на материала ни дават основания да се радваме на едно ново изследване на борческите традиции на българската поезия.

Трудът дава възможност на читателя, особено на чуждестранния, да се информира по редица проблеми от разглеждания период. А погледът на един изследовател от друга страна върху нашата борческа партийна поезия е винаги полезен. На отделни места Захаржевска прави някои сравнения и аналогии между нашата поезия и революционните поетически традиции в славянските страни. Да се надяваме, че при допълването на своя труд или при нови изследвания вече тя ще ни зарадва с по-богати и разширени проучвания и анализи. Нейните сполуки в книгата ѝ ни карат да вярваме в това.

Стефан Коларов

SOMMAIRE

Lioubène Guéorguiev — La force de l'analyste. Coup d'œil sur les premiers ouvrages en littérature de Dimitre Dimov 3

Katia Baklova — Le monde affectif du conteur. Certaines caractéristiques d'ordre idéologique et artistique du style narratif d'André Gouliachki 20

Tzvéta Oundjieva — Observations sur le dernier poème de Christo Botev 39

Peter Juhàsz (Budapest) — Le passé et le présent de la littérature hongroise 49

Krestiou Guénov — Contacts historiques et parallèles typologiques entre le romantisme grec et bulgare 54

Constantin Metchev — La personnalité de l'écrivain. De la caractéristique du style narratif dans l'hagiographie de Romil Vidinski du moine Grégoire 76

Athanase Svilénov — Le génie précoce — 80 ans de la mort d'Arthur Rimbaud 93

Numéro de „Voprossy litératoury" consacré à la littérature bulgare

Marine Getchev — Une nouvelle forme de collaboration 99

Matériaux, mémoires, documents

Olga Dcĭkova — Yordan Ivanov 105

Ivan Sarandev — Nicolas Fournadjiev devant le cabinet du jeune ouvrier littéraire 109

Katia Yordanova — Une lettre de Sava Dobroplodni 115

Guéorgui M. Grigorov — Le poète N. V. Rakitine à l'étranger 121

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de Pologne, Jougoslavie, France 126

Revue

Vassil Pernichki — „Guéorgui Karaslavov" par Guéorgui Constantinov et Elka Constantinova 139

Krestiou Goranov — „Critique des conceptions bourgeoises esthétiques contemporaines sur la nature de l'art" par Alexandre Lilov 142

Lioubomira Parpoulova — „Introduction au réalisme yougoslave" par Boïan Nitchev 145

Stéphane Kolarov — „La poésie bulgare révolutionnaire des années 30 et du début des années 40 du XX s." par V. O. Zaharjevska (en russe) 149