ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА СЕДЕМНАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1973

СОДЕРЖАНИЕ

Георги Цанев — Поиски новых путей — поэзия пролеткульта и Христо Смиренски 3

125 лет со дня рождения Христо Ботева

Илия Тодоров — Еще раз о подлинном тексте последнего стихотворения Христо Ботева 19
Цвета Унджиева — Жанровые особенности фейлетона „Това ви чака“ („Вам этого не миновать“) 40

*

Петко Тотев — Вернуться бы. . . 48
Рая Тодорова — Внутренний монолог — основной композиционный элемент в повести Богомила Райнова „Дороги в никуда“ 62
Георги Мичев — Эстетический вкус и эстетическое наслаждение 67

VII Международный съезд по эстетике

Валентин Ангелов — Несколько актуальных проблем на заседаниях съезда: „Смерть искусства“, „Кризис в эстетике?“ 89

Материалы и воспоминания

Коста Църнушанов — О прототипах героев Талева 103
Иван Сарандев — Письма Альфреда Йенсена к Бояну Пеневу 116

Из зарубежной печати

По страницам литературных журналов Польши, Югославии, Англии, Франции 124

Рецензии и рефераты

Кръстьо Куюмджиев — „Димитър Димов“ Пантелея Зарева 136
Александр Наумов (Краков)—„Похвальное слово об Евтимий Григория Цамблака“ П. Русева, И. Гълъбова, Г. Данчева, А. Давидова 140
Йордан Василев — „Критически делници“ К. Куюмджиева 141
Магдалена Шишкова — „Разум и революция“ Чавдара Добрева 147

Редакционен комитет

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

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

ТЪРСЕНЕ НА НОВИ ПЪТИЩА — ПРОЛЕТКУЛТОВСКА ПОЕЗИЯ И ХРИСТО СМИРНЕНСКИ*

Георги Цанев

В ония години смущението на духовете след националната катастрофа беше свързано в различни слоеве на нашата интелигенция с търсене на нови пътища и за обществена, и за културна дейност. Тия пътища можеха всички да не водят направо към „шарения мост“ (както наричаха тогава „Лъвовия мост“, дето се помещаваше зданието на ЦК на БКП), но във всеки случай те означаваха желание за изход от стария свят към нещо ново. Явление, характерно за редица европейски страни, главно за ония, които бяха преживели войната. Новото се манифестира особено ярко във Франция. През 1919 г. Анри Барбюс, авторът на антивоенния роман „Огънят“, основа асоциацията на бившите участници във войната със задача да не се позволи никога вече война и организира международната група „Кларте“ (Светлина), която си поставяше за цел да обедини прогресивни писатели и дейци на културата от цял свят. Наред с Барбюс начело на „Кларте“ застанаха Анатол Франс, който беше горещ защитник на Октомврийската революция и на болшевишка Русия, и Ромен Ролан, който още при обявяването на Първата световна война излезе с протест против нея и през цялото време после се бореше против нейните поддръжници.

Вестта за сдружението „Кларте“, за тоя „интернационал на мисълта“, проникна и у нас. През 1920 г. в сп. „Златорог“ (год. I, кн. 6) Николай Лилиев пише статия „Интернационален конгрес на взелите участие във войната“. Той съобщава, че на 30 април, 1 и 2 май 1920 г. в Женева се е състоял, организиран от групата „Светлина“, конгрес, на който са присъствували представители на антивоенни сдружения от главните западни страни. Анри Барбюс, избран за главен секретар на Изпълнителния комитет на тоя антивоенен интернационал, изпратил до Николай Лилиев решенията на конгреса с молба да ги оповести у нас. Тия решения посочват целите, които си поставя интернационалът, формулирани в 9 точки, най-важни от които са: „1) да се бори срещу войната, последица на капиталистическия строй (с обща стачка в случай на мобилизация); 2) да създава противовоенен дух чрез противовоенна и миротворна пропаганда; 3) да съгласува исканията на взелите участие във войната с крайните цели на работническата класа.“ А крайните цели на работническата класа, както е известно, са осъществяване на социализма. Но макар голям брой от членовете на тия сдружения да се числели лично към социалистическата партия, конгресът решил: „Да се не присъединява официално този интернационал към

---

* Фрагменти от първата част на готвената за печат книга „По нови пътища“.

никоя политическа партия.“ По думите на Анри Барбюс — завършва статията си Николай Лилиев — конгресът „е поставил бунта срещу войната на истинска основа и е сложил първия камък на една здрава и паметна сграда“ (год. I, кн. 6, с. 542—543).

Собствено преди Николай Лилиев за сдружението „Кларте“ съобщава Тодор Христов — вероятно същият, който по-рано сътрудничеше със стихотворения в сп. „Наблюдател“ на Антон Страшимиров. След войната той се проявява редица години като социалдемократ, сътрудник на вестниците на широките социалисти. Продължава да се интересува от литература. Известен бил като много културен човек, пише и по литературни въпроси. През 1919 г. в сп. „Огнище“ той помества статия с многозначително заглавие „Литературата на утрешния ден“, която, макар че отразява неправилните му антиболшевишки възгледи, все пак съдържа конкретни данни и ценни сведения, които после статията на Николай Лилиев, бих казал, уточнява, изяснява по-добре. Под знамето на „Кларте“ — съобщава Христов — се нареждали писатели и учени от всички цивилизовани страни: А. Барбюс, А. Франс, Р. Ролан и Дюамел от Франция, Бласко Ибанес от Испания, Георг Брандес и Селма Лагерльоф от Швеция, Стефан Цвайг от Австрия, Хайнрих Ман и Херман Хесе от Германия, Уелс от Англия, Август Форел от Швейцария и др.

Промяната в идеологията на съвременните писатели ще се отрази и в художествената литература, но това нямало да стане според Христов изведнъж, а чрез еволюция. Учените, писателите и артистите ще намерят своето място в големите социални борби. Литературата на утрешния ден „ще има да изрази. . . един нов манталитет, едни нови надежди — разбира се, пак с проверените средства на красотата и естетиката“ (с. 345).

С „Кларте“ е имал известни връзки и Иван Ст. Андрейчин. Съобщението за основаването на тая група се посреща радостно и от Асен Златаров с голяма статия. След като обяснява подробно нейните цели и задачи, той изрежда големите писатели и учени, които я подкрепят. Към посочените от Т. Христов той прибавя Бернард Шоу, Софус Микаелис, Бенедето Кроче, Рабиндранат Тагор, Бертран Ръсел и мн. др. В края на статията Златаров се обръща очевидно към българските интелектуалци: „Дълг се налага на всеки, който милее едно по-добро човечество, да съдействува за съкращение на пътя и намаление на „родилните болки“ на новото, което иде. Живеем велико време на създаване на нови ценности“. . . (Слънце, 1919—1920, кн. 11 и 12, с. 413).

Веднага след войната Златаров публикува рецензия (в. Пряпорец, 22 ноември 1918) за антивоенния роман на Барбюс „Огънят“. Рецензията завършва с мисълта на автора, „че старият свят ще се промени чрез съюза, който ще изградят „милионите роби“, хвърлени в калта на войната“[1].

За Анри Барбюс и за втория конгрес във Виена (1921) на новия антивоенен „Интернационал“ се пише с голяма симпатия в сп. „Ново време“ (1 ян. 1922, кн. 8). Броят на членовете му бил значително увеличен и влиянието му засилено. Мнозинството от делегатите били комунисти и се обявили против реформистите-социалдемократи.

По-късно, през 1926—1927 г., връзки с групата „Кларте“ поддържал редакторът на „Ведрина“ Антон Страшимиров.

„Кларте“ е първата международна организация на прогресивните писатели и учени. Тя била поздравена от Ленин.[2]

---

[1] През 1919 г. романът на Барбюс излиза на български език — един от преводачите е Николай Лилиев.

[2] Вж. Вопросы литературы, 1971, кн. 4, с. 247.

Ясно е, че брожението на мисълта, възбудено от голямата разрушителна война и от великата съзидателна Октомврийска революция, обхванало прогресивните творци от цял свят, засяга и нашите демократични писатели и културни дейци. През 20-те години се ширят и други идеи за обединяване на творческата и художествена интелигенция в демократични и хуманистични организации, които се бореха или поне мечтаеха за мир между народите. Най-популярна и най-трайна, със секции в много страни, съществуваща и до днес, беше международната организация на писатели, есеисти и новелисти ПЕН-клуб, между първите председатели на която бяха Метерлинк, Голсуърти, Уелс, Жюл Ромен. Българската секция на ПЕН-клуба беше основана през 1927 г. — неин пръв председател беше проф. Ив. Д. Шишманов.

*

Всички тия прояви на хуманизъм и демократизъм, всички тия търсения на нови пътища в обществения и културния живот бяха резултат на разочарование от стария буржоазен ред на нещата. Това разочарование у нас беше обхванало особено явно писателите и другите артистични среди. Някои се лутаха, блуждаеха, без да могат да намерят верния път за възраждане на духа, или апатични към всичко, не се и опитваха да го търсят: животът за тях бе безсмислен. Според една статия на Елин Пелин от онова време българският писател се чувствувал вече като „нещо ненужно, нещо безполезно за нашия народ, за нашето общество". На писателите не се гледало добре — никой не ги зачитал. И това отчайвало младите таланти. Всички живеели с чувството, че е „безполезно да се работи", и тяхната работа се свеждала към едно — „борба за съществуване"[1]. Очевидно липсват идейни и жизнени импулси за творчество. Писателят е в най-добрия случай чиновник, който изразходва силите си в досадна канцеларска работа цял ден. За тогавашната културно-обществена атмосфера и положението на писателя ни дава добра представа Рачо Стоянов в едно писмо до Николай Лилиев от 14 март 1922 г. (София): „Освен това имаме университетска криза, правописна криза, музейна криза (по разрушението на старата Бююк джамия, дето се помещава музеят), просветна криза, парична криза, книжна криза. Аз страдам най-много от паричната криза, разбира се. Блъскам се цял ден с входящи-изходящи, със сметки на склад и библиотека, търча насам-нататък като муха без глава и ме обзема понякога такова страшно отчаяние, че ми иде да си взема двете пари и да тръгна, накъдето ми видят очите."[2]

Общата атмосфера в официалните културни среди е атмосфера на скептицизъм, резигнация, униние. За настроенията на онния, които ръководеха българската литература от онова време и бяха изразители на буржоазната идеология, е показателно признанието на Владимир Василев, редактор на „Златорог". „Ние не можем да познаем де сме — писа той — и в пълна дезориентираност гадаем посоките на утрешния ден. Във вчерашния ден не виждаме освен онова, което утвърди у нас психиката на пълен скептицизъм и резигнация. . .[3] Особено болезнено преживяват печалния край на войната онния, които са очаквали от нея осъществяване на „националните идеали". Поетичен израз на тяхното мрачно настроение дава Иван Вазов, който е бил винаги крайно чувствителен към съдбините на родината. Обзет от зловещо предчувствие за националната катастрофа, той още през 1917 г. престава да пише стихове за войната, а в 1919 г., когато издава последната си стихосбирка „Не ще загине!", в първото стихотворение („В съсипните") прави скръбна изповед: „Разгром на моя свят дочаках!

[1] Елин Пелин. Българският писател. — Развигор, I, бр. 3, 23 ян. 1921.
[2] Г. Константинов. Николай Лилиев всред своите приятели. С., 1971. с. 205.
[3] Владимир Василев. Маршът на победата и смъртта. — Златорог, I, 1920, кн. 1, с. 45.

Паднах...“ Знаменателно признание. Това е разгром на великобългарските шовинистически идеали на буржоазията, която под маската на „национално обединение“ преследваше свои егоистични цели. Вазов не можеше да разбере, че буржоазията влагаше свое класово съдържание в „идеалите“, в името на които се водеше войната и които Вазов смяташе за свой „свят“. Новото следвоенно време носеше смърт за тоя идеен свят на шовинистите. Националната катастрофа така бе подействувала на поета, че той едва ли не проклинал стихотворенията, в които възпявал войната — те му били „противни“ като смях на гроб. В отчаянието си той дори казва: „Онемя душата моя бедна! Счупвам лирата...“ (Мотив, който ни напомня за „Не пей ми се“ на Петко Славейков — макар причините на отчаянието у двамата поети да са различни.) Той дори е готов да продаде къщата си и да замине за Швейцария...

Но Иван Вазов, оптимистът, който винаги е вярвал в светлото бъдеще на родината, и в тоя момент не издържа докрай в отчаяние: той е сигурен, че неговият народ ще намери път към щастливи бъднини. Нещо, което е изразено и в самото заглавие на сбирката. Тук трябва да кажем, че за щастие истинският идеен свят на народния поет е друг, много по-широк — свързан е с живота и борбите на нашия народ. Тоя свят не е разрушен, с него авторът на „Под игото“, „Епопея на забравените“ и други подобни творби живее и днес в нашето съзнание. Показателно за него е това, че в края на сбирката „Не ще загине!“ той повторно помества поправено стихотворението „Да работим!“, писано и печатано още в 1899 г. Той иска да посочи отново на народа най-сигурното, най-вярното оръжие за извоюване на щастлив живот и напредък — оръжие, което никога не лъже. Срещу разрушителната стихия на войната той издига принципа на творческия труд. Една тема, която е в пълно съзвучие (без, разбира се, това да е било в съзнанието на поета) с настъпващата нова епоха.

Още по-определено и може би в по-голям мащаб изразява мрачните, песимистичните настроения на част от българската интелигенция след катастрофалната война Николай Лилиев, който се пита смутен:

Къде са нашите надежди,
къде са нашите венци?
Потайни извори оглеждат
ликът на свидни мъртъвци.

(„Извяхват спомени и песни“, 1921)

А стихотворенията му „Като утеха сетна проблясват небесата“ (1920) и „Те отминават с песни безродната ни стряха“ (1921) притежават още по-широко обществено звучене. За себе си и за всички, които не могат да намерят „прелез към живота“, т. е. отправна точка към бъдещето, той признава с дълбока искреност и горчивина:

Ръцете ни са празни, и в нашите съдини
не трепва живий пламък на живата вода,
пред морните ни стъпки залязва навсегда
звездата на живота.

Това е залезът на един идеен свят, тъй болно разочаровал поета. Забележително е, че тъкмо Лилиев — нежният поет, когото мислеха за чужд на обществената действителност — в тия две стихотворения отрази един обществено-драматичен момент, който означава не само залязването на стария свят, но и предчувствие за друг, нов свят. Срещу ония, които не могат да намерят „прелез към живота“, поетът вижда хората на новото, на бъдещето, които отминават с песни напред...

Много по-рано друг един поет, Христо Смирненски, беше вече доловил прогресивното развитие и беще възвестил новото още през ноември 1918 г. в стихотворението си „От великото до смешното“. За разлика от Вазов той беше

видял и виновниците за катастрофата. Тия, които бяха причинили войната, в оня момент бягаха, уплашени от народното възмездие, и бъдещият пролетарски поет съобщава, че е настъпил велик поврат в историята:

Те бягат. . . далече камбани ехтят,
трошат се окови
и воини бодри се мълком редят
под светли и нови
девизи, зовящи за мирна борба. . .

Тия „воини бодри“ — това са бойците, които бяха извършили вече Великата октомврийска социалистическа революция. Един месец след това (декември 1918 г.) Димитър Полянов още по-определено заяви от името на работническата класа:

Из кръв и дим, и ужас ний идем възродени.
. . . . . .
Войната страшна свърши — борба зове ни нова.

И поздравява открито Октомврийската революция:

Мечтата се изпълва на малкий Пролетарий —
нов свят изграждат вече титаните-творци.

В противоречивата обществено-политическа действителност — след токущо отшумелите гърмежи на войната, още през 1918—1919 г. — прозвучаха и в поезията противоречиви гласове. Различни бяха идейно-естетическите позиции на авторите.

*

Тия поетически изповеди на черно отчаяние и светли надежди показват с какви чувства навлязоха поетите в живота след войната. Но колкото и тежка и жестока да беше, или тъкмо защото беше тежка и жестока, тя оказа и друго, по-особено въздействие върху съзнанието на всички ония, които бяха лежали в окопите. Краят на войната, който означаваше прелом в живота на народите, означаваше и край на много илюзии и разрушение на старите кумири в обществено-политическия живот и във всички области на духовната култура. От ужасите на войната човекът излезе с ново самочувствие, с нов поглед за нещата. Стихията на масовата смърт в толкова годишни сражения изостри жизнения инстинкт у хората. Унизителното обезценяване на техния живот по бойните полета роди съзнанието за ценността на човека. Непрекъснатата опасност да изгуби живота си научи човека да се радва на всеки миг, който му дава възможност да живее. Засили се жаждата за живот и самият факт на съществуване стана извор на възторг. Едно ново, виталистично чувство раздвижи цялото същество на измъкналия се жив и здрав от царството на смъртта участник във войната, направи му мил и хубав света. Това ново чувство е особено подчертавано в чешката литература[1] — характерно е най-вече за творчеството на Франя Шрамек. То завладява писатели и в други страни: в Полша известен със своя витализъм е Юлиян Тувим през първия период на дейността си, а югославската поезия в началото на 20-те години се характеризира общо с „безкрайна жажда за цялостен живот, за слънце, за спояване на най-големите противоречия, за космично царство на човека“[2]. Тая дълбока жизнерадост, тоя витализъм (не като някаква философска теория, а като непосредно чувство) — ето първата вълна, която

---

[1] „Първата следвоенна поезия беше, както се казва, виталистическа“ — пише Франтишек Шалда в книгата си „O nejmladší poesii české“. Praha, 1928. s. 15.

[2] Никола Миркович. Съвременната сърбохърватска поезия. — Златорог, IX, кн. 5—6, с. 219.

заля нашата най-млада литература в годините след Първата световна война (Смирненски, Фурнаджиев, Каралийчев, Багряна и др.).[1]

Това беше емоционалното въздействие на войната — Октомврийската революция го допълни и осмисли със своето идейно влияние: у някои тя пробуди, а у други засили социалното чувство, спомогна за формирането на ново, колективистично съзнание и посочи новите социалистически идеали.

Всичко това, което характеризира новата епоха в историята, епоха на социалност и масови движения, означава нова епоха и в литературата. Поетът придоби ново съзнание, нов поглед, ново светоусещане. Той почувствува своята неделимост от народа, своето единство с масите, съзна се като техен пълномощник, техен вдъхновител и сам вдъхновен от тях.[2] Това означаваше и край на индивидуализма в литературата. Някои слаби долавяния от емоционален характер за тоя процес има още у Димчо Дебелянов, който преди войната признава: „Сам понесъл тъгите на мильони сърца.“ Ала това е съчувствие към масите на поет, който все още е сам. Но в някои от стихотворенията му за войната се проявява първият белег на чувството за общност със съдбата на другите („Прииждат, връщат се. . .“). Предишният индивидуализъм на символистите е смекчен у Николай Лилиев от хуманизъм: сърцето е отворено за другите. Но всичко това става в атмосферата на разочарование, скръб и безнадеждност. Поетите обаче, чието съзнание се оформя след войните, са чужди на скръбта и отчаянието — разбира се, поетите (а то важи и за белетристите), чието творчество е перспективно, насочено напред. Те са оптимисти, стъпили твърдо на земята, душата им е здрава, волята непреломима. За времето непосредно след Първата световна война един писател от по-старото поколение, но с усет за прогресивния ход на живота, Стоян Загорчинов писа за себе си в трето лице: „Раждаше се нов свят, с ново виждане и с друго усещане, раждаше се и се утвърждаваше и неговата нова душа, това бе ясно!“[3] Тая изповед важи не само за него — с нова душа, с ново съзнание, с нова вяра излязоха от времето на войната и навлязоха в епохата на социалистическата революция всички — граждани и писатели, — които носеха по-будна нравствена и човешка съвест.

„Новата душа“, която бе зародена в ужасите на войната, се каляваше под въздействието на пламъка, запален в нея от „руския Прометей“. Въздействие, което после се разшири. След идейното обществено-политическо влияние на Октомврийската социалистическа революция дойде влиянието на новата култура, на новата литература и изкуство, създадени от нея. Всестранното обществено и културно влияние на Октомври засяга де повече, де по-малко всички страни, но най-естествено и може би най-силно, с най-трайни резултати е то в славянските страни. Каквито и пречки да се правеха, каквито и прегради да се издигаха пред тях, произведенията на току-що започналата да се развива съветска литература проникнаха у нас. Прогресивните читатели и младите тогава литератори от моето поколение ще си спомнят сигурно с какъв свещен трепет, с очакване на нещо изключително разгръщахме ние първите съветски книги или отделни броеве от списания, пренесени нелегално по Черно море, в чували, влачени под водата, с моторни лодки. Хартията беше често недоброкачествена, с дъх на морска сол, но словата ни се струваха огнени — те опарваха душите ни и ни окриляха. От редакциите на изданията на нашата комунистическа партия и културните звена в Синдикалния дом на ул. „Кирил и Методий“ те се предаваха на литературните дейци, минаваха от ръка на ръка и тяхното съдържание се поглъщаше с настървението на гладния. От страниците на тия списания и книги ни говореха — под-

---

[1] Георги Цанев. Проблеми на днешната българска литература. С., 1939. с. 24 и 40.
[2] Пак там, с. 24.
[3] Стоян Загорчинов. Един живот в сянка. С., 1966. с. 84.

писани с нови имена — творби за онова, с което и ние живеехме, което жадувахме и което вече се осъществяваше във великата братска страна.

Между първите ластовици на съветската пролет, пристигнали у нас и станали широко известни, бяха поемите на Александър Блок „Двенадцать“ и „Скифы“. Авторът беше познат в българските литературни среди още преди революцията — затова и толкова остро беше любопитството към неговото творчество. Възторгът беше общ сред прогресивните писатели. В началото на 1920 г. Димитър Осинин я преведе и даде в сп. „Червен смях“. За съжаление поемата, макар преведена в стихове, беше напечатана като проза. . . По-късно Гео Милев преведе и помести части от нея във „Везни“ (II, 1), а през декември 1920 г. я издаде цялата в отделна книга. Преводът на такова значително произведение на съветската литература — и от голям автор — не можеше да не обърне внимание на реакционната критика. Тя се опита да изопачи смисъла на „Дванайсетте“ — да заличи революционния характер на тая поема и да внуши на българския читател, че е написана против социалистическата революция. Такава тенденция има рецензията на Димо Кьорчев, който с вулгарен, груб език — като използува слабостите в превода на Гео Милев — дава контрареволюционно тълкуване на последната сцена, дето се явява Исус Христос. „Идеята — пише Кьорчев — е взета от Достоевски, който счита осъществяването на истинската Христова вяра — духовното освобождение на човека, възможно само чрез любовта, а не в социални или социалистически революции.“ Разбирането на Достоевски—че новият свят на истинско равенство щял да се създаде от Христовото учение, а не от социалистическата революция — споделяли тогава мнозина. И тъкмо затова поемата на Блок будела „велик интерес“[1].

Образът на Христос в „Двенадцать“ (както и в други произведения) — според автора на поемата образ на бунтар, на копнеж за мир и обич между хората, предвестник на светло бъдеще — е отдавна критически изяснен — аз няма да се спирам на това. Ще кажа само, че положителното отношение на Блок към Октомврийската революция още тогава беше ясно и известно — дори у нас! Статията си „Интелигенция и революция“, публикувана през януари 1918 г. (два месеца преди излизането на „Двенадцать“), той завършва, обръщайки се към интелигентите, така: „Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию!“ А когато са го обвинявали, че съчетава образа на Христа — символ на всеобща обич — с кървите на революцията, той отговарял, че и нему понякога му се виждало това неуместно, но. . .колкото пò се взирал в това свързване, толкова повече се убеждавал, че тъкмо така трябва, че тъкмо така е, че Христос тук е необходим (като се има пред вид съдържанието, което той влага в тоя образ). В едно писмо — „Епилог към „Дванайсетте“ — Блок пише:

Ридае в мене стон несдържан,
душата пълни мраз и злост —
но, милий Лео, аз не лъжа:
О, иде, близко е Христос!

Не напразно Максим Горки казвал, че „съвременният литератор трябва да бъде романтик и да пише примерно така, както е написана поемата на Блок „Дванайсетте“. Първата революционна поема в съветската литература.

Но това, което не можа да почувствува (или не желаеше да признае) Димо Кьорчев, българските прогресивни читатели почувствуваха с цялата си нова душевност: романтичния революционен патос на поемата, „изпълнена с патоса на световната революция“[2]. С вдъхновение, на което само младостта е способна,

---

[1] Димо Кьорчев. Невежество и нахалство. — Развигор, I, бр. 16, 23 апр. 1921.

[2] Не можах да открия дали Гео Милев е отговорил на Димо Кьорчев за грубото и злонамерено изопачаване замисъла на поета, но след известно време — когато бях влязъл вече в литературния живот с публикации — аз намерих случай в една статия за Александър Блок да

ние декламирахме „Двенадцать“ и „Скифы“ и повтаряхме често отделни стихове, като

Мы на горе всем буржуям
мировой пожар раздуем. . .

Или:

Пока не поздно — старый меч в ножны,
товарищи! Мы станем — братья!

Обичахме да повтаряме и звучните стихове на Андрей Бели:

Россия, Россия, Россия —
мессия грядущего дня!

Това за нас не беше само нова поезия — това бяха революционни лозунги, израз на нашата борческа страст.

За „Дванайсетте“ на Блок Христо Смирненски е говорил с възторг. По тоя повод искам да отбележа, че и в неговата поезия се среща образът на Христос и също така се свързва с прогреса, с бунта, с революцията — в стихотворението му „Христо Ботьову“:

Въздигнал в великия храм на всемира
ума — в божество, свободата — за цел,
прозря на Христа той същинската диря
и тръгна по нея възторжен и смел. . .

И за да не остане никакво съмнение каква е тая Христова диря, по която е тръгнал революционерът Ботев, по-нататък тя се свързва със „зова на Спартак“ — а това е зов за революция. Още по-ясен е тоя образ в „Русия“:

Ти стоиш днес изваяна сякаш от камък,
ти във странна блестиш красота,
и струи Прометей своя мълниен пламък
през синия взор на Христа.

И тук „синият взор“ на Христа, въплъщение на любов към хората, на хуманизъм, е съединен с бунтовния „мълниен пламък“ на Прометей, синоним на борец против всяка тирания. Мисля, че тоя образ у Смирненски иде не по влияние от Блок, а по традиция от демократичната българска литература и преди всичко от Вазов, който слагаше като жертва на „мръсните тирани“ наред един до друг: Прометей, Сократ, Колумб, Ян Хус и „кроткий“ Исус. Разбира се, у Смирненски тоя образ не е вече кротък, а има нови черти — бунтовник. Сходството с образа у Блок е типологично.

Нека припомня, че и у Разцветников Христос е с разбунтуваните против войната и разстреляни войници:

И бледния Христос едничък само
целуна тих заринатата яма
и капчиците кръв по белия сняг

(„Предтечи — 1918“)

опровергая тълкуването на Кьорчев, като се опитах да изясня истинския идеен смисъл на „Дванайсетте“. „И колко спорове възбуди тая поема! — се казваше в статията ми. — Едни я смятаха контрареволюционна, други — прекалено революционна. — В същност в нея Блок е възпял — неподражаемо! — революцията с всичките ѝ страни — добри и лоши. Тия дванайсет червеноармейци, които общо вървят „без свето име“ и „без кръст“, които стрелят. . . , се оказват в края на краищата равни по мисия с дванайсетте Христови апостоли, а сам Христос им е водач. Христос е червено знаме! Колко жлъч изляха по повод на тоя образ чувствителни християни и естети. Докато най-после намериха „отгатката“: Образът на Христа тук бил показвал, че не в революцията, а в християнството е спасението. Така мъдърствуваше веднъж в „Развигор“ и г. Димо Кьорчев. А непоквареният художествен усет на великия поет е доловил и дал тук дълбоката същност на революцията; романтикът Блок сочи крайната цел, на която служат — въпреки кървите — дванайсетте червеноармейци“ (Г. Вилин [Георги Цанев]. Александър Блок. — Артист, III, бр. 4, авг. 1923).

*

Наскоро се появиха и други произведения, които възпяваха, макар и по своеобразен начин, също така революцията: стихотворението на Сергей Есенин „Другар“ и поемата на Андрей Бели „Христос възкресе“, преведени от Николай Хрелков, както и поемата на Есенин „Инония“, преведена от Ламар. През 1923 г. излезе, издадена от Общото работническо кооперативно дружество „Освобождение“, революционната антология „Кръщение с огън и дух“, съдържаща подбрани и преведени от Гео Милев творби от западноевропейските поети Руже де Лил, Х. Хайне, Ф. Фрайлиграт, Е. Верхарн, Р. Демел, К. Хенкел, Фр. Верфел, В. Хазенклевер, Ив. Гол, П. В. Жув, М. Мартине, Йох. Бехер и съветските Блок (Из „Дванайсетте“), Ал. Гастев („Ний растем от желязо“) и Вл. Маяковски. От Маяковски тук влизат: „Наш марш“, първото преведено на български негово стихотворение — в 1921 г., „Гладът край Волга“ и част от поемата „150 000 000“, направила силно впечатление на Гео Милев и на младите писатели от неговия кръг.

Така някои от първите произведения на съветската литература влязоха на наш език в новото литературно движение у нас, за да подпомогнат идейното и естетическо закаляване в революционен дух на ония, които живееха с комунистическия идеал. Разбира се, много повече бяха произведенията, които се четяха в оригинал (макар от по-малко хора, отколкото преведените). . .

Между стигналите до нас съветски издания бяха и книгите на пролетарските писатели от Пролеткултa и от свързаната с него група „Кузница“: „Завод огнекрылый“, сборник на пролетарски поети (1918) и „Стихотворения“ (1918) от Владимир Кирилов. Творчеството на авторите от тия две обединения имаха общи характерни черти. От тях Смирненски преведе три твърде показателни стихотворения: „Железни цветя“ от Мих. Герасимов, „Железният месия“ от В. Кирилов — членове на „Кузница“ — и „Песента на динамита“ от пролеткултовеца П. Арски. Но тия поети далеч не са могли да бъдат за него образец. Въпрос, на който ще се спра по-късно. През 1921 г. Крум Кюлявков ходи в Съветска Русия и донесе сборника на Алексей Гастев „Поэзия рабочего удара“ — първата книга, издадена от Пролеткултa, в 1918 г. После я преведоха със Смирненски, след смъртта на когото тя беше издадена от Георги Бакалов под названието „Химни на труда“. Пролеткултовският поет Гастев тогава беше моден и високо ценен.

Въпреки известни несъгласия с пролеткултовските литературни идеи пролеткултовското движение като цяло у нас се приемаше, както приемахме всичко, което ни идеше от страната на победилия социализъм. На български излезе сборник „Под знамето на пролеткултa“ със статии от А. Луначарски, В. Полянски и др. (1921). Обнародвана бе „Декларация на московските пролетарски писатели“, подписана от М. Герасимов, В. Кирилов, В. Казин, В. Александровски, С. Обрадович и др. — всичко 20 души.[1] Дори бяха организирани комитети на български пролеткулт — централен и софийски. Готвеше се и сборник от художествени произведения и литературно-критически статии — но не можа да излезе — и добре, че не излезе. . . Нашият пролеткулт не зарегистрира никаква дейност. Наскоро Ленин и ЦК на ВКП (б) разкриха ясно погрешните позиции на Пролеткултa.

Съветската литература проникваше у нас и от Германия. От берлинските руски издателства на Гржебин, Ладижников, Благов, „Эпоха“ и др. идваха много произведения на съветски писатели, като „Собрание стихов и поэм“, т. I (1922),

---

[1] Седмична литературно-научна притурка на „Работнически вестник“, бр. 6, 5 авг. 1922.

„Пугачов“ (1922), „Стихи скандалиста“ (1923) от Сергей Есенин; „Поэзия большевистких дней“ (1921), антология твърде едностранчиво подбрана, но все пак интересна; сборник „Серапионовы братья“ и др. . . .

Сведения за съветската литература и за литературния живот главно в Москва и Петроград се получаваха и от някои руски периодични издания, излизащи в Германия — и преди всичко и най-вече от „Накануне“, седмично литературно приложение на всекидневник със същото име, и сп. „Новая русская книга“. Особено голяма роля за популяризиране на съветската литература в България играеше „Накануне“. То се редактираше от Алексей Н. Толстой, който по това време беше вече застанал на съветски позиции и се бореше против бялата емиграция. То се следеше редовно от прогресивните писатели и читатели у нас. От него често се превеждаха и поместваха статии в „Седмичната литературно-научна притурка на „Работнически вестник“. В „Накануне“ се печатаха произведения на много писатели, които живееха в Съветска Русия: стихове на С. Есенин, П. Орешин, В. Катаев, Ник. Асеев, О. Манделщам и др.; разкази и откъси от романи на Вс. Иванов, Константин Федин, Лев Никулин, Вл. Лидин, М. Пришвин и др. Тук помещаваше, разбира се, свои разкази, статии и глави от романи и редакторът Ал. Толстой. Най-често се срещаха работи от серапионовците. От сведенията, които даваше „Накануне“ за литературния живот в съветската страна, от печатаните произведения и статии за тях в тоя седмичник, както и от книгите, които получавахме, у нас се закрепваше убеждението, че в Съветска Русия се появяват нови мощни таланти, излезли из недрата на народа, че се създава литература, която отразява ново съзнание, която пресъздава живота на един възраждащ се народ и която представя нов етап не само в историята на руската, но и на световната литература изобщо. Литература, която действуваше върху съзнанието и на българския читател, и на българския писател. И не само я обичахме, четяхме, но я и защищавахме от клеветите на враговете.

Така към традиционното влияние на класическата руска литература — главно на Лев Толстой, Антон Чехов и Максим Горки от предвоенните години — след Първата световна война се прибави влиянието на съветската литература. Първият нов, съветски поет, който придоби широка известност сред нашите литературни среди, стана любим на мнозина и оказа влияние на редица поети, беше Сергей Есенин. Почти едновременно с него проникнаха и произведенията на Маяковски. Въздействието на Маяковски отначалото обхвана кръга около Гео Милев, после се разшири извънредно много, за да продължи и до наши дни. Едни от първите произведения на съветската проза, направили силно впечатление у нас (четени в оригинал), бяха партизанските повести на Всеволод Иванов в сборника му „Сопки“ („Партизаны“, „Цветные ветра“ и особено „Бронепоезд № 14-69“, 1923).

По-нататък въпреки тежкия фашистки режим, установен след 1923 г., съветската книга, в превод или в оригинал, успяваше да стигне до тия, за които бе станала насъщна необходимост и които я търсеха. Романите на Ал. Фадеев, К. Федин, М. Шолохов, Л. Леонов, Ильф и Петров, Ал. Н. Толстой, И. Еренбург и др., стихотворенията на Вл. Маяковски, С. Есенин, Е. Багрицки, А. Безименски, Ал. Твардовски и др. заеха в духовния живот на огромната част от нашия народ място наред с българската литература, а за нашите прогресивни писатели станаха пример и образец за революционно творчество.

*

Когато говорим за първите проникванията на съветската литература у нас, не може да не се спрем специално върху отношението на българските поети и критици към пролеткултовската поезия. Защото тая поезия е, която твърде рано

привлече, макар и за кратко време, вниманието ни, и то като типична рожба на първите години след Октомври (1917—1923). Знаем вече, че Смирненски преведе стихотворенията „Железни цветя“ от Герасимов, „Железният месия“ от Кирилов и „Песента на динамита“ от П. Арски и че тия поети не можеха да бъдат за него образец. По поетическа природа и по художествен свят Смирненски беше друг, различен от тях. Фабричните машини, заводите, огромните железни и стоманени конструкции не влизаха в същността на неговата поезия (макар че първото му революционно стихотворение започваше със стиха: „Да спрат фабричните комини!“ А в друго едно стихотворение фабричните тръби „ридаят в хор“). Той можеше да говори за „желязна ръка“, за „мускули железни“ и за много други „железни“ неща във фигуративен смисъл, но не и за абстрактни символи като „железни цветя“ и „железен месия“. Той също така възпяваше труда, но го свързваше с хората, които бяха в центъра на неговото внимание, а трудът бе робски труд за обогатяване на господарите. С пролеткултовските поети Смирненски имаше общ обект — масите; и у него, както у тях, те се възпяват патетично — само че у пролеткултовците това са главно заводски множества, а у нашия пролетарски поет — разбунтувани, въстанали маси. Смирненски, разбира се, говори за работническите маси в обществото на социалната несправедливост и потисничество, но в кризисни моменти, когато бунтът е назрял или зрее. Той нарича масите и със стария термин „тълпи“ или с още по-стария „роби“, но влага в тия думи ново съдържание. Тълпите се състоят от реални, живи хора, макар и безименни. Всеки от тях — „слаб и угнетен“ — израства като исполин и потънал в „море възбунени души, лети, гърми, зове, руши. . .“ Те се пробуждат. Издигат се „непознати и велики“ и въстават, водени от Спартак в древния Рим или от Либкнехт в модерния Берлин. „В тълпата е скрита душата велика — душата на новия свят“ („Ний“, „Утрешният ден“, „Бурята в Берлин“, „Карл Либкнехт“, „Пролетта на робите“, „Тълпите“ и мн. др.). Масите и у Смирненски, и у пролеткултовските поети имат в известни случаи една обща черта: че са въставащи маси в различни краища на света. Нещо, което укрепва вярата в скорошното идване на световната революция. Но обикновено работните маси у пролеткултовския поет са масите в току-що зараждащото се социалистическо общество. Те работят в свои огромни фабрики.

У автора на „Да бъде ден!“ и у поетите на Пролеткулта срещаме някои еднакви или сходни художествени средства. Обикнатите у Смирненски хиперболични сравнения, образи, епитети, като „исполин“, „гигантски“, „огнен океан“, „вулканичен стълб“ и др., ще намерим, макар в други съчетания, и у пролеткултовските поети. Но у Смирненски те са родени в неговото пламенно въображение, стимулирано от бурната революционна атмосфера у нас и от революционните събития в другите страни на света; тия особени художествени средства са израз на неговото самочувство, на високото емоционално напрежение на неговата поетическа натура, на патетичния му възторг от всичко, свързано с революцията. Да не се забравя и фактът, че преди всичко основен извор на вдъхновение у Смирненски беше Октомврийската революция, която той възпя с изключителна художествена сила. Така че сходството на тия художествени средства е от типологическо естество. Само в случая с „огнекрилия зов на борбата“ („Пролетта на робите“) можем да предполагаме, че нашият поет се е повлиял от заглавието на сборника на пролетарските поети „Завод огнекрылый“, който сигурно му е бил известен.

Но в главното, в изображението на работника разликата е много голяма, принципна — засяга способа, по който се изгражда образът. У пролеткултовския поет работникът — извисен в някакво огромно същество, сляло се с железната постройка на завода, с желязна кръв в жилите — се превръща в абстрактно-символичен образ:

Смотрите! я стою среди них: станков, молотков, вагранок и горн и среди сотни товарищей. . .
Гляжу на них и выпрямляюсь.
В жилы льется новая, железная кровь.
Я вырос еще.
У меня самого вырастают стальные плечи и безмерно сильные руки. А слился с железом постройки.
Поднялся.
Выпираю плечами стропила, верхние балки, крышу.
Ноги мои еще на земле, на голова выше здания.
Я еще задыхаюсь от этих нечеловеческих усилий, а уже кричу:
— Слова прошу, товарищи, слова!

(„Мы растем из железа“)

Това стихотворение в проза е от сборника „Поэзия рабочего удара“ на Алексей Гастев. Разбира се, не у всички други автори изображението е такова, но стихотворението на Гастев е представително именно със своите крайности за пролеткултовската поетика. Близко до Гастевата поезия по изображение на работника е „Я“ от В. Александровски:

Я выпил сотни солнц. И все мне мало.
. . . . . .
Я — всеобъемлющий, чье имя Пролетарий,
идущий к солнцам и мирам.

А ето какъв е работникът в поезията на Смирненски. В стихотворението „Пролетарий“, писано в 1921 г., лирическият герой говори за себе си:

В полунощ пред заключени двери
аз стоя непризван, непознат,
и в ръцете ми гневно трепери
съдбоносният яростен млат.

Възмъжал и станал мъдър в теглата, той е съзнал робското си положение, от което иска да се освободи и е готов за решителна борба:

А, надмогнал студената бездна
и вълните на кървав потоп,
аз повдигам десница железна
и велик съм, защото бях роб.
. . . . . .
Разбунтуван кат луда стихия,
ще разбия заключений вход,
с тържеството на властен Месия
ще руша и създавам живот.

А в зори, сред възторжени песни,
ще протегна аз груби ръце.
и високо, високо ще блесне
светлината на нежно сърце.

Нарочно цитирах тия куплети, в които се срещат художествени средства, употребявани и от пролеткултовските поети („железна“ и „Месия“), за да се види колко естествено, без абстрактни преувеличения, са намерили те своето място у нашия поет. Работникът у Смирненски е обрисуван, от една страна, в конкретно-исторически план — с малко извисен героичен рисунък — като представител на революционния пролетариат. А, от друга страна, героичното и грубото, гневът и яростта към враговете у него са съчетани с интимни общочовешки, светли духовни черти: със сърце, способно на нежност, съчувствие, любов и хуманизъм. Тоя широк поглед за вътрешния свят на бореца е характерен за Смирненски.

Тук трябва да обясня, че по онова време у нас не се схващаха недъзите на пролеткултовската поезия и теория. Но във всеки случай никой не можеше да

се съгласи с В. Кирилов, който заявяваше в стихотворението си „Ние“, че трябва да се отрече цялото старо изкуство и култура:

Мы во власти мятежного, страстного хмеля;
пусть кричат нам: „Вы палачи красоты“,
во имя нашего Завтра — сожжем Рафаэля,
разрушим музеи, растопчем искусства цветы.

Георги Бакалов, макар да имаше сектантско отношение към литературното наследство, в книгата си „Беседи по изкуството“ (1924) рязко възразява на нихилистичната теория, развита в стихотворението на Кирилов. Той споделяше разбиранията на друг, по-умерен пролеткултовски поет — Герасимов, — който смята, че пролетариатът е законен наследник на цялата минала култура, създавана в основната си част от трудовия народ. Пак в стихотворение, озаглавено „Ние“, Герасимов отговаря на Кирилов:

Мы все возьмем, мы все познаем,
проникнем глубину до дна.
. . . . . .
Мы клали камни Парфенона
и исполинских пирамид,
всех сфинксов, храмов, пантеонов
звенящий высекли гранит.

След това Георги Бакалов цитира резолюцията на конгреса на пролеткулта, която нарича „синтез“ на двете противоречиви гледища. Но като най-сигурен аргумент привежда редица мисли на „най-компетентния русин“, комисаря по просветата Луначарски. „Не, за хилядо и един път повтарям — гласи една от тия мисли, — че пролетариатът трябва да бъде въоръжен с общочовешката образованост, той е историческа класа, той трябва да върви напред във връзка с всичко минало.“[1]

Двете (озаглавени „Ние“) стихотворения на споренте пролеткултовци са написани с намерение да бъдат израз на колективистично съзнание, което се формира у новите хора, чиито представители искат да бъдат авторите. В цитираното стихотворение Кирилов пише:

Мы несметные, грозные легионы Труда.
Мы победили пространства морей, океанов и суши.

И по-нататък заявява:

Мускули рук наших жаждут гигантской работы
творческой мукой горит коллективная грудь. . .

А. И. Садофиев в стихотворението си „На пролетарските поети“ прокламира тържествено:

Мы — Поступь, мы — Дыханье иных Веков Прекрасных. . .
Мы — серце, мозг трудящихся, их лучшие цветы,
мы слитность Мировая Труда стремлений властних.

Всички тия гръмки думи, някои писани с главна буква, свидетелстват за някакъв революционен романтизъм, откъснат от конкретната действителност и от живите хора, за „оскъдна и бедна обрисовка на реалния човек — участник в революцията“, за стремеж да се говори за него „в сумарен и обобщен план. Това довежда до абстрактна символика, която не вълнува. Отделната личност се разтваря в масата и изчезва.[2] Стихотворения, озаглавени „Ние“, има още у В. Александровски, С. Малашкин, С. Малахов.

В историята на съветската литература тоя революционен романтизъм от първите години след Октомврийската революция се преценява като „едностран-

---

[1] Георги Бакалов. Беседи по изкуството. 1924. с. 82—87.
[2] История русской советской литературы. Т. I, 1958. с. 23, 24, 25.

чив“. Всичкият възторг е насочен към героизма на революционната маса — личността остава в сянка. В романтизма на тогавашната литература „патосът на масата още не се съчетава. . . с патоса на личността, за чието освобождение се води революционната борба“[1]. Явление широко разпространено в ония години.

Известно е, че поемата на Маяковски „150 000 000“ започва така: „150 000 000 мàстера этой поэмы имя“. И макар да признава, че всички тия милиони говорят през неговите уста, Маяковски все пак твърди, че никой не бил съчинител на тая негова поема. Даже първото издание е пуснато от Държавното издателство през 1921 г. без името на автора. Принципи на изображение тук са хиперболизацията и фантастиката. Главният герой е събирателен образ — гигантският образ на руския Иван. Той излиза в единоборство с представителя на капиталистическия свят Уйлсон и го побеждава. Борят се две сили, две начала — пролетарската революция и капитализмът. И поетът на революцията отново заявява:

Не Ленину стих умиленный.
В бою
славлю миллионы,
вижу миллионы,
миллионы пою.[2]

Проникнат от „светоусещането“ на онова време, Безименски пише в епиграф към сборника си „Октябрьские зори“: „Ако „Безименски“ не беше мое фамилно име, бих си избрал това слово за мой псевдоним.“ „Антигениальная поэма“ от Н. Асеев съдържа следните стихове:

Мы щиплем теперь
индивидуумов,
как раньше
щипали царей.[3]

Чувството за примàта и величието на колектива, на масата е толкова силно, че — както се разказва в романа на Фурманов „Чапаев“ — червеноармейците не одобрявали въвеждането на ордени, военни звания и отличителни белези. Отказвали се от ордени, защото те нарушавали принципа на равенството. Искали да няма разлика помежду им. Всички живели с едни и същи чувства. Всички вярвали, че е дошло времето на световната революция. . . Тъкмо това са доловили пролеткултовските поети. „Всички ние — пише Вал. Полянски — живеехме в обстановката на революционния романтизъм, уморени, измъчени, но радостни, празнични; невчесани, неумити, неподстригани, но ясни и чисти в мисълта и в сърцето. Тъкмо всичко това и отразяваше поезията от периода на Пролеткулта — отразяваше го ярко, огнено, с киновар и ултрамарин — сиви тонове и полутонове тя не познаваше. . .“[4] Така че в същност пролеткултовската поезия е верен изразител на емоционалното настроение — слабостта ѝ е, че в художествено отношение, в изображението на човека и масата стигна до абсурдни крайности. Тя има и друга особеност — понякога се откъсва от земята и полита във вселената, служи си с космически образи. Впрочем прекалените хиперболизации в изображение на заводите и на работника в тях и космическите залитания не бяха ли мечти за бъдещото огромно социалистическо строителство, което промени релефа на земята, и предчувствие за завладяването на космоса, което днес вече има своето блестящо начало?. . .

---

[1] История русской советской литературы. Т. I, 1958. с. 20.

[2] По-късно, в 1924 г. — когато беше преодолял едностранчивия абстрактен постулат за масата като абсолютен фактор — Маяковски възпя Ленин в специална поема по случай смъртта му. Възпя го, разбира се, като представител на партията, на работническата класа, на прогресивния исторически развой, възпя го като изключителна личност и все пак като личност.

[3] История русской советской литературы. Т. I, 1958. с. 21.

[4] Пак там, с. 25.

Космични образи или черти на космичност в поетичната образност има и у Смирненски — в стихотворенията за прослава на героичното, — но тия образи и черти не откъсват нито човека, нито масите от земята — те имат само метафорично значение, те извисяват, разширяват поетичното съдържание на конкретното изображение:

И подвигът им е безлик,
като Млечния път, разпилян в небесата

(„Тълпите")

Или:

С виелици от огнени звезди
поръсих земните гърди.

(„Руският Прометей")

Пролетарската поезия от първите години на съветската епоха е била — и още е — предмет на спорове. Но сред съветските литературоведи все повече се установява мнението, че каквото и да се мисли за нейните естетически качества, историческото ѝ значение не може да се отрече. Представителите на Пролеткултa В. Кирилов, М. Герасимов, В. Александровски, С. Обрадович и много други са първите поети, които заедно с Вл. Маяковски, Демян Бедни, Ал. Блок, С. Есенин и В. Брюсов „създадоха образа на нова Русия — родината на свободата и социализма. И в това е тяхната голяма историческа заслуга"[1]. Към тях бихме могли да прибавим и Ед. Багрицки.

По-късно, към средата на 20-те години и нататък се явяват нови пролетарски поети — А. Безименски, А. Жаров, М. Светлов и др. В литературния живот влизат и млади поети, които не се наричат пролетарски, като Н. Тихонов от групата на „Серапионовите братя", Вера Инбер, В. Луговской, П. Антоколски, Ал. Сурков и др. Постепенно заработват и се осъзнават всички като съветски социалистически поети — представители на социалистическия реализъм, както през 30-те години нарекоха художествения метод на съветската социалистическа литература. Сред тия поети се открояват ярко Вл. Маяковски и Сергей Есенин, които се освобождават от крайностите — единият на футуризма, другият на имажинизма. (Впрочем Есенин никога не е бил роб изцяло на имажинизма.) Двама поети, станали пример и образец за мнозина от младите тогава български лирици.

*

Въпросите, вълнували пролеткултовските поети, вълнуваха и нашите млади лирически творци в ония години. Но колкото и сходни да са (не идентични!) вълненията, породени в Съветска Русия от революцията, а у нас от революционния подем на работническата класа, творческото решение на въпросите получаваше известна модификация. У нас това решение беше свързано с реалистичното светоусещане, от което българският поет не може напълно да се освободи дори когато изпадне в романтични настроения. Това е наша национална черта. У нас също така се пишеха в началото на 20-те години стихотворения и от Смирненски, и от Разцветников със заглавие „Ний". Обаче и у двамата наши поети се говореше за народните маси, които прекарват тежък живот в труд и бедност, но които копнеят за освобождение и „в боен ред сред робската тъма" изявяват своите права и борческа готовност (Смирненски) и дори изразяват

[1] З. Паперный. Пролетарская поэзия первых лет советской эпохи. Предговор към антологията Пролетарские поэты первых лет советской эпохи. Л., 1959. с. 42.

вярата си, че слънцето с „първия си блясък“ ще „целуне“ техните „победни бранни чела“ (Разцветников). Никаква абстрактност! Става дума просто за общност на множество хора с еднакви мечти и съдби. Нещо повече: имаше пълно съзнание за мястото и ролята на героичната личност. Смирненски я възпяваше със завладяващ патос и с поетични образи, които имат неотразимо внушение („Карл Либкнехт“, 1921; „Йохан“, 1921; „Смъртта на Делеклюз“, 1922; „Роза Люксембург“, 1923). У Смирненски — за разлика от поезията на Гастев — имаше пълно „съчетание“ между патоса на масите и патоса на личността като въплъщение и изразител на техните чувства и въжделения.

И у нас — както у пролеткултовците — имаше увлечения. За някои личността просто не съществуваше — те виждаха само два „колективни индивида“ (!) — буржоазията и пролетариата. Поетът трябваше да говори само в името на „Ние“.[1] Но в поезията на Смирненски вече въпросът беше правилно разрешен: личността (исторически деец или поет) е изразител на настроенията и идеалите на работническата класа. Увлечен от тая проблема, аз написах специална статия, озаглавена „Аз и Ние“, която ще предам съкратено. „Пролетарският поет е поет на масата. Той представлява целия работен свят.“ Център, основа, живецът на пролетарската поезия е „Ние“ — т. е. преживяванията, в най-широк смисъл, на колектива. Тук не е важно дали ще бъде това изрично подчертано, дали ще бъде поменато на всеки ред местоимението „ние“ — съществено е поетът да стане изразител на чувствата, болките, радостите, идеалите и мечтите на пролетарската класа.“ „Така поетът, художникът става проводник на класовото пролетарско гледище, на колективното схващане природата и света. Всичко това обаче не значи. . . обезличаване, разливане на личността. Хиляди пъти не! Мощният индивидуалитет е нещо, без което не може да има голям пролетарски поет. Без това няма и революционен поет въобще.“ „За да изрази всичката сложност, богатото съдържание, което се крие в пролетарското „Ние“ — казва историкът на новата руска поезия Лвов-Рогачески, — пролетарският поет трябва да представлява преди всичко едно голямо „аз“. Важното тук е, че това едро, мощно „аз“ не е в противоречие с множеството, не е в конфликт, а в съгласие с него. То. . . живее живота на колектива.“[2]

---

[1] Така се теоретизира в рецензията на Желязко Терпешев за сбирката на Смирненски „Да бъде ден!“ Проблемата за колективизма се поставя не съвсем правилно и твърде неясно — поне за пиеса, дето нещата трябва да бъдат по-определени — в драмата на Ернст Толер „Маса-човек“, преведена от Гео Милев и под негова режисура, играна в един софийски театър през 1923 г.

[2] Г. Цанев. Аз и Ние. — Артист, II, 1 май 1922.

ОТНОВО ЗА АВТЕНТИЧНИЯ ТЕКСТ НА ПОСЛЕДНОТО БОТЕВО СТИХОТВОРЕНИЕ

Илия Тодоров

1

Единственият достигнал до нас творчески ръкопис на Христо Ботев е фрагментът от черновата на последното му стихотворение, посветено на апостола на свободата Васил Левски. Този ръкопис съдържа първоначалния текст на двете последни строфи на стихотворението и заема две малки странички от джобното тефтерче на поета. Но той е извънредно ценен — не само като единствена по рода си реликва, но и като важно свидетелство за творческия процес у Ботев, като указание за възникването на творческите импулси и за постепенната им кристализация във вълнуваща поетическа реч. Преди откриването на ръкописа се ширеше мнението, че Ботев е създавал своите стихотворения спонтанно, на един дъх, без продължителни търсения на поетически образи, без упорита и мъчителна работа над словото. „Тоя документ — писа на времето акад. Т. Павлов — с един удар разрушава тезата на всички ония литературоведи и критици, които обичат да представят Ботевото поетическо творчество като плод изключително на някакво си абсолютно „откровение“ или „инспирация“.[1]

Дори при бегъл поглед върху ръкописа става ясно, че Ботев е търсил дълго заключителния акорд на своята последна песен. Пред нас са резултатите на една твърде сложна вътрешна работа: зачертавания на думи и изрази, които веднага след това биват заменени с други, добавени между редовете, а понякога и написани върху първите чрез по-силно натискане на молива или чрез преправяне на отделни букви, подчертавания, а накрая — зачертаване, унищожаване на цялото. Но как именно е протичала тази работа, каква е нейната вътрешна последователност, какъв е обективният ход на творческия процес?

Въпросът е изключително важен, но същевременно и твърде труден. Единственият опит за неговото решение, направен преди тридесет години от Ив. Хаджов[2], едва ли може да се смята за удачен. Първата и може би основна грешка, която допуска в своето изследване Хаджов, е неправилното определяне на после-

---

[1] Т. Павлов. Неизвестна досега редакция на стихотворението „Обесването на Васил Левски“. Приложение в кн. му: Христо Ботев — поет, критик и философ. С., 1940. с. 74.

[2] И. Хаджов. Из поетическата лаборатория на Ботева (Надникване в личното тефтерче на поета). — Училищен преглед, 1943, кн. 1, с. 34—49. Няколко години по-късно в своята монография за стихотворенията на Ботев Хаджов отново разглежда този въпрос, но пак от същите позиции — вж. И. Хаджов. Стихотворенията на Ботева. Т. I. Поправки и преработки. С., 1947. с. 224—233.

дователността на двете строфи, намиращи се на девета и десета страница в тефтерчето. Основавайки се единствено на това, че строфата на стр. 10 съдържа повече зачертавания, той пренебрегва техния естествен ред и смята, че тъкмо тук трябва да се търси началният момент на работата. Неубедително установява Хаджов и последователността на самата работа над тази строфа. Според него Ботев първоначално е нахвърлял следния текст:

Нѣма го вече! . . . Святототo тѣло
Пашата крѣсна да хвѫрлатъ
Спуснаха бѫрзо въ гробъ, тъ, скриха въ земята
И Масаръ паша, майко мила
Плачи за него, кѫлни сѫдбата!

„Този текст — обяснява Хаджов — има характер на най-ранно нахвърляне и усилие да се фиксират мисли и схващания, които са блуждаели в съзнанието и които са могли да бъдат използувани за окончателното оформяване на строфата. Затуй може би още в момента, когато Ботев е нахвърлял тези редове, нови мисли или откъслеци са се явявали и трупали, като са отмествали написаното, измествали са го и са го замествали. За това говорят подчертаванията с една и две черти, зачеркванията със също толкова черти, изпусканията и прибавките, начернюванията върху написан вече текст (напр. „Турците“ върху написано вече „Спуснаха“, „О“ в четвъртия ред над „И“), над зачертан текст написан нов. С тази работа този най-ранен текст-нахвърляне вече е получил следния колкогоде по-смислен и по-угледен вид:

И млѫкна вече! . . . И чудна сила
Пашата крѣсна да хвѫрлатъ, въ гробътъ.
Турците бѫрзо скриха въ земята
О майко моя, родино мила
Проклѣта била надъ тебъ сѫдбата!“

Очевидна е пълната несъобразност както на първия, така и на втория слой от текста, който „разкрива“ Хаджов. Не само Ботев, но и никой друг поет не би могъл да напише подобни безсмислици, нямащи нищо общо с поезията нито по съдържание, нито по форма! Тези нелепи редове — съвършено ясно е — не могат да бъдат нищо друго освен резултат на неправилно четене. Напълно пренебрегвайки естетическата страна на текста, изследователят подхожда към него формално и затова опитът му да определи хронологическата последователност на авторската работа, да долови хода на авторовата мисъл е неудачен.

Съществена грешка допуска Хаджов и при прочитането на строфите от стр. 9. Според него окончателният текст тук е следният:

Гарванътъ грачи грозно зловѣщо
Псета и вѫлци виятъ въ маглата
Старци са молатъ Богу горѣщо
———
„Долу гяурътъ!“ крѣсна па[шата]
И бѫрзо, бѫрзо твоятъ синъ майко
Свалиха въ гробътъ скриха въ земята,

т. е. и двете строфи са останали незавършени. В действителност незавършена е само последната строфа. Четвъртият стих от предпоследната строфа „Жените плачатъ, пищатъ дѣцата“ не бива да се смята зачертан, макар и над първите три думи, разположени в отделен ред, да е прокарана хоризонтална линия. Ако разгледаме внимателно ръкописа, не е трудно да се убедим, че тази линия се явява част от зачертаването на целия текст, състоящо се от една вертикална, една хоризонтална и две диагонални линии. И в този случай грешката се дължи на формален подход към текста.

Ние се спираме на работата на Хаджов и отбелязваме нейните недостатъци, тъй като тя се е наложила в нашето литературознание[1] и се е превърнала в сериозно препятствие за правилната оценка на творческия процес у Ботев. В основата на тази работа стои възгледът, че Ботев е създавал своите стихотворения в някакво неуравновесено състояние на духа (в съзнанието му са „блуждаели" мисли и схващания, върху които се „трупали" нови мисли и откъслеци „като са отместили написаното, изместили са го и са го заместили"). Хаджов представя творческия процес като една необуздана стихия, която поетът с „усилие" овладява и едва успява да „зафиксира" някои откъслечни думи и изрази, а след това с допълнителна работа някак си извлича от техния хаос стройна поетическа реч. Не е трудно зад това схващане да се види остарялата концепция за Ботевото поетическо творчество като плод на абсолютно „откровение" или „инспирация".

Как в същност е създавал Ботев? Отговорът на този въпрос трябва да се търси в правилното, основано на научни принципи прочитане на фрагмента от черновата на последното му стихотворение. Тук естествено не става дума само за разбиране смисъла на отделните думи, а за разкриване на тяхната взаимна връзка и обусловеност, за разслояване на черновата във времето, за установяване хронологическата последователност в създаването и унищожаването на текста. Задачата е, след като се улови вярно началният момент от работата, да се тръгне по стъпките на автора, по течението на неговата мисъл и по този начин да се разкрие обективният ход на творческия процес.

Пристъпвайки към изпълнението на тази задача, ние се основаваме преди всичко върху главните принципни положения на съветската текстология относно прочитането на черновите ръкописи. Разработени от известния специалист по ръкописите на Пушкин С. М. Бонди още през тридесетте години,[2] тези положения са намерили блестящо потвърждение в редица конкретни изследвания и са отдавна възприети в съветската наука.

Най-важният критерий за разкриване последователността на авторската работа в черновия ръкопис според С. Б. Бонди трябва да се търси в контекста. Решително отхвърляйки възгледа, че черновата е нещо безразборно, купчина безсистемни наброски или несвързани откъслеци от фрази и мисли, съветският текстолог подчертава, че всяка чернова, дори и най-неясната (какъвто е нашият случай), не е сбор от безредни наброски, а документ за настойчива и целенасочена работа. Според С. М. Бонди всяка чернова има своя логика — логиката на създаване на произведението. Оттук може да се направят следните практически изводи: 1) сред няколко възможности за четене на даден слой от черновата най-приемлива е тази, която дава най-логичния, най-смисления текст; 2) стилистически правилният текст може с по-голяма увереност да бъде отделен като особен слой, отколкото друг текст, който не съответствува на синтактическите и стилистическите норми на литературния език от дадената епоха (а за стихотворните текстове — и на нормите на стихосложението); 3) по-издържаният в художествено отношение слой от текста обикновено е по-късен по време на възникване (тъй като всеки писател се стреми да създаде текст с високи художествени качества и най-често именно от този стремеж са продиктувани поправките, които той внася по време на работата си).

---

[1] Срв. Кр. Генов. Творческа история и художествен метод на Ботевата песен „Обесването на Васил Левски". — Български език и литература, 1964, кн. 4, с. 3—7; Св. Цонев. Христо Ботев. Поезия и правда. С., 1970. с. 135—145; Цв. Унджиева. Наблюдения върху последното Ботево стихотворение. — Литературна мисъл, 1972, кн. 2, с. 41—42.

[2] Вж. С. М. Бонди. О чтении рукописей Пушкина. — Известия АН СССР, Отделение общественных наук, 1937, № 2—3, с. 569—606. Ново издание на тази работа вж. в книгата С. М. Бонди. Черновики Пушкина. М., 1971. с. 143—190.

Ръководейки се от тези принципи, ние предлагаме ново четене на фрагмента от черновата на последното Ботево стихотворение. Според нас работата над ръкописа е протичала по следния начин.

На стр. 9 от своето джобно тефтерче Ботев е записал готовата вече в окончателен вид предпоследна строфа на стихотворението (може би преписана тук на чисто):

Гарванътъ грачи грозно
зловѣщо
Псета и вжлци виятъ въ
маглата
Старци са молатъ Богу горѣ
що
Жените плачатъ, пищатъ
дѣцата

и отделяйки я с хоризонтална линия, започнал работа над последната строфа. След като написва отведнъж първите два стиха:

„Долу гяуръть!“ крѣсна па
шата
И бжрзо, бжрзо свалиха въ
гробътъ,

той се замисля над третия стих и във връзка с него зачертава последните думи от втория стих „свалиха въ гробътъ“, като ги заменя с думите „твоятъ синъ майко“. За да нанесе поправката, Ботев зачертава пренесената на отделен ред част от последната дума на първия стих „шата“, но тъй като мястото не позволило да се впишат новите думи над зачертаните, той решава да ги помести под тях (И. Хаджов обяснява това зачертаване като механическа грешка — lapsus: авторът искал да зачертае последната дума от горната строфа „дѣцата“, също пренесена в отделен ред, но ръката му изневерила и той зачертал „шата“). Веднага след поправката на втория стих Ботев написва третия, повтаряйки тук зачертаните вече думи „свалиха въ гробътъ“ и продължавайки своята мисъл: „скриха въ земята“. По този начин работата получава следния вид:

„Долу гяуръть!“ крѣсна па
шата
И бжрзо, бжрзо твоятъ синъ
майко
Свалиха въ гробътъ скриха
въ земята.

Видимо недоволен от резултатите на своите търсения, Ботев зачертава целия текст на стр. 9 с една хоризонтална, една вертикална и две диагонални черти. Работата се пренася на следната стр. 10. Тук строфата е започната вече по новому, намерен е нов мотив:

Нѣма го вече! . . . Свѣтото тѣло
Пашата крѣсна да хвжрлатъ въ гробътъ.

Поетът се отказва от публицистичната и очевидно неуместна за целия тон на стихотворението реплика на пашата „Долу гяуръть!“, но все още не може да се освободи от неговия образ. Навярно той е търсил някаква силна антитеза, върху която да бъде построена финалната строфа на стихотворението. Все пак този образ тъкмо тук е неуместен и Ботев решава да се откаже засега от него, или по-точно да го отмести по-нататък. Затова той веднага зачертава втория стих и написва отдолу нов, връщайки се в същност към последния текст от стр. 9 с една стилна поправка:

Нѣма го вече! . . . Свѣтото тѣло
Спуснаха въ гробътъ скриха въ земята.

Образът на тиранина, произнесъл злокобната присъда над Апостола, се явява в следващия стих:

Нѣма го вече! . . . Свѣтото тѣло
Спуснаха въ гробътъ, скриха въ земята
И Масаръ паша

Тук Ботев вече търси заключителния, силно емоционален мотив. Малко неочаквано във втората част на разглеждания предпоследен стих прозвучава трогателно и нежно обръщение към майката-родина, което не само подготвя финалния стих, но и с внесената емоционална струя като че ли преобразява предишните стихове. Във връзка с него, за да се спази римата, е трябвало да бъде поправен и първият стих. Вместо „свѣтото тяло“ се явява метафоричното „и чудна сила“, поправено по всяка вероятност веднага на „юнашка сила“. В този момент работата е изглеждала така:

Нѣма го вече! . . . Юнашка сила
спуснаха въ гробътъ, скриха въ земята
И Масаръ паша, о, майко мила

Бихме могли само да гадаем каква асоциация е проблеснала тук. Може би в последния стих Ботев е искал с няколко само думи да подчертае ужасната злина, която тиранинът е причинил на майката с убийството на единствения ѝ син? Този стих остава ненаписан. Мотивът с образа на пашата въпреки всички усилия не се е удал. Затова пък последните думи „о, майко мила“ подсказват на поета един хубав финал на стихотворението. Той изоставя окончателно образа на пашата, но във връзка с това трябва да промени втория стих „турците бѫрзо скриха въ земята“ вместо „спуснаха въ гробътъ, скриха въ земята“. Строфата вече получава завършен вид:

Нѣма го вече! . . . Юнашка сила
Турците бѫрзо скриха въ земята
О, майко моя, родино мила
Плачи за него, кѫлни сѫдбата!

След всичко това Ботев прави последен оглед на написаното. Трябва да се предполага, че тъкмо сега, а не по-рано е внесена поправката в началото на първия стих: „И млѫкна вече! . . .„вместо „Нѣма го вече! . . .“ Основание за това намираме преди всичко в междинния вариант от втората част на този стих „и чудна сила“ (т. е. не допускаме, че макар и временно, стихът е могъл да има такъв вид: „И млѫкна вече! . . . И чудна сила“). В тази поправка отново проличава познатата тенденция от буквалното към метафоричното. Впрочем възможно е тя да е направена и по стилистични съображения — за да се избегне натрупването на местоимения („няма го“, „плачи за него“).

Още една поправка е внесъл Ботев след завършване на основната работа над строфата — изменил е последния стих „Плачи за него, кѫлни сѫдбата!“ на „Проклѣта била надъ тебъ сѫдбата!“ Трудно е да се каже от какви съображения се е ръководил поетът при тази поправка. Може би чрез нея е искал още повече да засили основното чувство на стихотворението — неутешима скръб и отчаяние от гибелта на апостола на българската свобода.

С тези две поправки се стига до следния завършък:

И млѫкна вече! . . . Юнашка сила
Турците бѫрзо скриха въ земята
О, майко моя, родино мила
Проклѣта била надъ тебъ сѫдбата!

Това е последният слой от текста, последният резултат от работата над черновата. Малката страничка от джобния бележник е цялата изпълнена с поправки и зачертвания и да се работи тук е вече невъзможно. В подобни случаи обикно-

вено се прибягва до преписване на последния текст на друго място и работата се пренася там.[1] Твърде вероятно е, че и Ботев е постъпил така. Възможно е също последният текст в общи линии да го е удовлетворявал и той, смятайки работата си над черновата за приключена, да е пристъпил към беловата. И в единия, и в другия случай последният слой на текста е трябвало да бъде преписан на чисто. Във връзка с това всичко написано дотук на стр. 10 е зачертано с една хоризонтална, една вертикална и две диагонални линии, т. е. точно по същия начин, както е зачертан и текстът на стр. 9.

Така или приблизително така е протичала според нас работата над последната строфа в разглеждания ръкопис. Не хаотични словосъчетания, нахвърляни набързо в състояние на някакъв творчески транс и след това натъкмявани в смислени изречения, а последователна, методична и целенасочена работа над всеки стих — това преди всичко характеризира творческия процес у Ботев. В разгледаните примери, които бележат основните моменти от създаването на четиристишието, нагледно се вижда как просто и логично е създавал великият поет, как постепенно се е домогвал той до осъществяване на своята идея, как взискателно е подбирал материала на словесната тъкан, за да изрази чувствата, които го вълнуват. Необикновеното и изключителното трябва да се търси не в самия процес на създаването на произведението, а в необичайно силната емоционалност на надарения художник и във великолепното му умение да превъплъти чувството в слово и ритъм. Но това, както видяхме, се постига не отведнъж, а в резултат на продължителни търсения и упорита работа. Талант и труд, за кой ли път трябва да повторим познатата максима — това е разковничето на големите творчески постижения!

2

Измененията, които внася Ботев в разглежданата строфа след завършване на работата над ръкописа, не са много и не променят цялостния облик на текста. Те са продиктувани пак от стремежа към по-съвършен художествен израз на основната идея и несъмнено се явяват непосредствено продължение на творческите търсения. Показателно е, че са поправени тъкмо тези места от текста, където поетът е проявил известни колебания при последния етап от работата над черновата. Внесена е нова удачна поправка в първата част от началния стих: „Умрѣ той вече!“ вместо „И млжкна вече! . . .“ (първоначален вариант „Нѣма го вече!.. .“). Особено сполучливо е поправен вторият стих: „Твойте тиране скриха въ земята“ вместо „Турците бжрзо скриха въ земята“. С извършената замяна Ботев лаконично компенсира изоставения преди това образ на пашата, внася съществено уточнение в описанието на историческия факт и същевременно значително усилва и обогатява емоционалния заряд на стихотворението. Последната поправка е в същност връщане към отхвърления първоначален вариант на четвъртия стих „Плачи за него, кжлни сждбата!“ вместо „Проклѣта била над тебъ сждбата!“ След внасянето на тези три нови поправки вече е получен окончателният текст на строфата, текстът, в който е изразена последната творческа воля на поета:

Умрѣ той вече! Юнашка сила
Твойте тиране скриха въ земята!
О, майко моя, родино мила,
Плачи за него, кжлни съдбата!

Този текст се съдържа в посмъртната публикация на стихотворението във в. „Нова България“. Както е известно, Ботев редактира само първия брой на вестника, излязъл на 5 май 1876 г., а стихотворението е напечатано едва в бр. 22. от 12 август 1876 г. – два месеца след героичната му смърт. Това обстоятел-

[1] Според съветската текстологическа терминология такива междинни ръкописи се наричат „сводки“ — вж. Основы текстологии. М., 1962. с. 229.

ство бе причина дълги години да се смята, че редакцията на „Нова България“ не принадлежи на автора, а е свободна преработка на някой от сътрудниците на вестника по това време — И. Вазов или Ст. Стамболов, а може би Т. Пеев.[1] След откриването на ръкописа през 1940 г. това погрешно мнение бе преодоляно и специалистите вече са единодушни, че публикацията в „Нова България“ представлява автентична Ботева редакция.

Все още обаче стои открит въпросът, как е попаднал този текст в колоните на в. „Нова България“, кой го е представил за печат и откъде го е взел. Тук не става дума просто за уточняване на някакъв незначителен факт, а за изясняване на важен момент от историята на текста на стихотворението, за определяне последователността на неговите редакции и в крайна сметка — за установяване на последния текст, който Ботев е оставил на поколенията.

Известно е, че освен публикацията в „Нова България“ разглежданото стихотворение има още една печатна редакция, позната от изданието на Ботевите съчинения от 1888 г. под редакцията на З. Стоянов. Тази редакция представлява всеизвестният текст на стихотворението, печатан във всички досегашни издания, антологии и христоматии. Приема се, че тя е взета от изгубения днес „Стенни Календар за 1876 год.“, издаден от самия Ботев в памет на апостола на свободата с неговия портрет и с текста на стихотворението. В съществуването на Календара нямаме основание да се съмняваме, тъй като сам Ботев го рекламира в едно от своите издания (на гърба на задната корица на преведената и издадена от него драма на Н. Костомаров „Кремуций Корд“ (1875) четем: „Продават се в редакцията на „Знаме“ следующите книги: 1. Иловайски. За славянското происхождение на дунавските българе. Превод от руски. Цена 1 фр. и 10 бана. 2. Песни и стихотворения от Ботйова и Стамболова. Цена 80 бана. 3. Стенни Календар за 1876 г. с портретът на Диакона Василия Левски. Цена 50 бана“). Известно е също, че за предходната 1875 г. Ботев издава подобен календар в памет на Хаджи Димитър — пак с портрета на героя, придружен с текста на известната балада. Интересно е да се отбележи, че и в двата случая стихотворенията, поместени в календарите, не са били озаглавени: за заглавия са служели свързващите надписи между портретите и текстовете: „Хаджи Димитър Асѣнйов“ — в първия случай и „Диакон Васил Левски“ — във втория (липсата на заглавие във втория Календар се установява не само от аналогията със запазения Календар за 1875 г. и други подобни издания от това време, но и от самия текст на посоченото обявление). Смята се, че общоизвестното заглавие на стихотворението „Обесване на Васил Левски“ е поставено от първия редактор и издател на Ботевите съчинения З. Стоянов.[2]

Между двете печатни редакции на стихотворението има съществени различия. Преди всичко различен е броят на строфите: според публикацията в „Нова България“ стихотворението има шест строфи, а в изданието на З. Стоянов те са пет (липсва последната строфа, над която поетът е работил в ръкописа). Разменен е освен това редът на четвъртата и петата строфа: четвъртата строфа от „Нова България“ в изданието на З. Стоянов се явява пета, а петата — четвърта. Това разместване се отразява и върху съдържанието: изразът „със страшна сила“ в „Нова България“ е отнесен към злата песен на зимата, а в изданието на З. Стоянов — към образа на Апостола, увиснал на бесилото. Наред с тези значителни композиционни различия има и други, на вид по-дребни, но също твърде съществени. За да се получи нагледна представа за особеностите на двете редакции, ще цитираме точно/техните текстове, отбелязвайки местата, където има несъответствия.

---

[1] И. Хаджов. Из поетическата лаборатория на Ботева, с. 43—44; М. Димитров. Коментар към изданието на Ботевите съчинения. Т. I. С., 1971. с. 574—575.

[2] Вж. Ив. Хаджов. Стихотворенията на Ботева, с. 236.

Според публикацията във в. „Нова България“:

ДЯКОНЪ ВАСИЛЪ ЛЕВСКИ

О, Майко моя, родино свѣта
Защо тжй горко, тжй скржбно плачешъ?
Гарване и ти, птицо проклѣта,
Надъ чий тамъ гробъ тжй грозно грачешъ?

О, зная, зная, ти плачешъ, майко,
За туй, че ти си черна робиня;
За туй, че твоятъ свѣщенъ гласъ майко,
Е гласъ безъ помощь, гласъ вовъ пустиня!

Плачи! Тамъ близо до градъ София
Вида азъ стжрчи черно бѣсило.
И твоятъ *един*[1] синъ, Бжлгарио,
Виси на него. . . Сжсъ страшна сила

Зимата пѣе свойта зла пѣсень.
Вихрове гонатъ тржни въ полето
И студъ, и мразъ — плачъ безнадеженъ!
Навѣватъ на тебъ, тебъ на сжрдцето!

Гарванътъ грачи грозно, зловѣщо,
Псета и вжлци виятъ въ мжглата;
Старци са Богу молатъ горѣщо,
Жените плачатъ, пищатъ дѣцата!

Умрѣ той вече! Юнашка сила
Твойте тиране скриха въ земята!
О, Майко моя, родино мила,
Плачи за него, кжлни сждбата!

Според изданието на З. Стоянов:

ОБѢСВАНИЕ НА ВАСИЛЪ ЛЕВСКИ

О, майко моя, родино, мила,
Защо тжй жално, тжй милно плачешь?
Гарване и ти птицо проклѣта,
На чий гробъ тамъ тжй грозно грачешь?

Охъ, зная, зная ти плачешъ майко,
За туй, че ти си черна робиня
За туй, че твоя священъ гласъ, майко,
Е гласъ безъ помощь, гласъ въ пустиня.

Плачи тамъ близо край градъ София,
Стърчи, аз видѣхъ, черно бесило,
И твой единъ синъ, Българйо,
Виси на него съ страшна сила.

Гарвана граче, грозно зловѣщо,
Псета и вжлци виятъ въ полета,
Старци са молятъ богу горѣщо,
Жените плачатъ, пищятъ дѣцата.

Зимата пѣе свойта зла пѣсень,
Вихрове гонятъ тржне въ полето,
И студъ, и мразъ, и плачъ без надѣжда,
Навѣватъ на тебъ скржбъ на сжрдцето.[2]

---

[1] Тази дума в оригинала е напечатана с курсив — Ил. Т.

[2] Който се вгледа внимателно в цитирания по З. Стояновото издание текст, веднага ще забележи, че в някои места той се различава от общоприетия текст на стихотворението (дори

Преди да пристъпим към конкретен анализ на посочените различия, трябва отново да поставим въпроса за последователността на двете редакции. Всички, без изключение, редактори на Ботевите съчинения и изследователи на неговото творчество, които специално или мимоходом са се спирали до днес на този въпрос, приемат, че текстът от „Нова България“, макар и публикуван след смъртта на автора, представлява първа, по-ранна по време на възникване редакция на стихотворението, а публикацията в изданието на З. Стоянов, макар и да се смята, че възпроизвежда текста от Календара, който сам Ботев е издал, се явява втора и окончателна негова редакция. Това становище за съжаление от никого не е аргументирано. Може да се предполага, че то се основава главно върху художествената страна на текста в двете редакции: установено е мнение, че текстът в изданието на З. Стоянов е по-съвършен в художествено отношение, а поради това се приема, че той отразява по-късен етап от работата над произведението.

Налице ли са в същност достатъчно основания да се твърди, че редакцията, позната от изданието на З. Стоянов, е по-съвършена в художествено отношение? Според нас установяването и поддържането на това мнение се дължи преди всичко на традицията, по-точно на придобивания в течение на десетилетия навик към текста на стихотворението. Смятаната години наред за непринадлежаща на Ботев редакция от „Нова България“, дори след като стана очевидно, че е негова, не можеше отведнъж да измести общоприетия текст и трябваше по силата на получената инерция да продължи да стои в сянка като „неокончателна“ и „по-низш етап в сложния процес на раждането на творбата“. Трудно и болезнено е понякога, дори и в науката, да се превъзмогват установените навици и да се преодолява инерцията!

Но нека се обърнем към самите текстове на двете редакции и да се опитаме да потърсим обективни критерии за тяхната естетическа оценка.

Струва ни се, че главният пункт, в който редакцията от изданието на З. Стоянов отстъпва в художествено отношение на текста от „Нова България“, е композицията на произведението. Общоизвестният и общоприет текст на последното Ботево стихотворение оставя впечатление на незавършеност. Обърнете внимание върху финалните строфи на останалите Ботеви стихотворения и веднага ще почувствувате до каква степен неестествен и необичаен е завършъкът на тази редакция! Може би най-характерната композиционна особеност на Ботевата лирика е концентрирането във финала на творбите на най-силните чувства. Почти всички стихотворения завършват с ударна интонация, изразена като правило с удивителен знак. Ето няколко примера:

Баща и сестра и братя мили
аз да прегърна искам без злоба,
пък тогаз нека измръзнат жили,
пък тогаз нека изгния в гроба!

(„Майце си“)

Нищо, нищо! Отзив няма
на глас искрен благороден,
пък и твойта й душа няма
на глас божий — плач народен!

(„Към брата си“)

в самото заглавие има известно несъответствие). Налага се пояснението, че различията се дължат на следващите редактори на Ботевите съчинения, които, ръководейки се от нормите на литературния език и от нормите на стихосложението, са поправили според разбиранията си някои явни грешки. Ние предпочетохме да се придържаме към първоизточника — не заради някакъв педантизъм, а във връзка със съпоставките, които трябва да правим по-нататък за изясняване историята на текста.

Напред сега с чувства и мисли
последната дялба да делим:
да изпълним дума заветна —
на смърт, братко, на смърт да вървим!

(„Дялба“)

Ах, тез песни и таз усмивка
кой глас ще ми викне, запее? —
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“)

Но. . . стига ми тая награда —
да каже нявга народът:
умря, сиромах, за правда,
за правда и за свобода. . .

(„На прощаване“)

Храни, горо, таквиз чеда,
дорде слънце в светът гледа;
дорде птичка в тебе пее,
тоз байряк да се ветрее!

(„Пристанала“)

И в това царство кърваво, грешно,
царство на подлост, разврат и сълзи,
царство на скърби — зло безконечно!
кипи борбата и с стъпки бързи
върви към своя свещени конец. . .
Ще викнем ние: „Хляб или свинец!“

(„Борба“)

Ето защо идвах аз
в тъмна нощ и грозен час:
ще умре един от нас —
ил мъжът ти, или аз!

(„Ней“)

Но съмна вече! И на Балкана
юнакът лежи, кръвта му тече, —
вълкът му ближе лютата рана,
и слънцето пак пече ли — пече!

(„Хаджи Димитър“)

Нека погледнем сега в системата на посочените примери двата завършъка на последното Ботево стихотворение:

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

Или:

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

Хвърля се веднага в очи липсата на завършваща интонация в първия случай и пълната хармония на финала от „Нова България“ със заключителните строфи на останалите стихотворения.

Необходимостта от тази строфа в архитектониката на произведението добре личи също, ако бъде разгледана тя в системата на цялостната му композиция. Не е трудно да се забележи, че последното Ботево стихотворение е построено във формата на своеобразно „рондо“ — неколкократно повторение на главната тема (отчаяната скръб на майката-родина, предизвикана от загубата на единствения ѝ син) с някои странични теми. Напълно естествено последното и най-изразително повторение на темата, с което най-силно се акцентува върху основното чувство на стихотворението, трябва да дойде в неговия край. Поради това заключителната строфа от редакцията в „Нова България“ се явява съвършено необходим елемент в композицията на произведението.

Спираме се така подробно на този въпрос, тъй като всички изследователи, които са му отделяли досега специално внимание — И. Хаджов, Р. Якобсон, Св. Цонев и Цв. Унджиева, — застъпват тъкмо обратната теза.[1] Според И. Хаджов тази строфа е изоставена съзнателно като неподходяща за финал на стихотворението със своята описателност и с болното си фаталистично възклицание, макар и сама за себе си да е съдържала нещо пропагандно, което твърде е могло да допада на емиграцията, на хъшовете. Р. Якобсон изтъква аргументи от по-друг характер: последната шеста строфа е трябвало да бъде изоставена в окончателната редакция, тъй като е въвеждала в стихотворението разрушаващи композиционните цялости форми за трето лице единствено и множествено число минало свършено време (умря, скриха) и е изменяла интонационните контури на стихотворната реч, като е въвеждала последователно възклицателни изречения; от друга страна, тази заключителна строфа се е връщала към диалогичния жанр на началните строфи, към техния граматически строй и лексикален състав и този рондообразен стил със заключителното възвръщане на началните вокативи подобно на рефрен е разрушавал развитието на лирическата тема и вместо поезията на намеците, характерна за цялото стихотворение, тук се е появила биеща на очи безмерна публицистична сантименталност,дълбоко чужда за върховните постижения на Ботев. Цв. Унджиева споделя същото мнение и подчертава, че стиховете, замислени като „финални“, отстъпват на предишните по художествена сила и въздействие, повтарят вече казаното, при това на по-ниско художествено ниво: образът „юнашка сила твойте тирани скриха в земята“ е несполучлив, а появата на нов „персонаж“ — „твойте тирани“ — неоправдана. Според Св. Цонев тази строфа стои изцяло под художественото съдържание на стихотворението: първият израз „Умря той вече!“ е слаб и безпомощен; поетическата мисъл на Ботев се бори в цялото стихотворение тъкмо срещу смъртта на Апостола; в цялото стихотворение ехти едно основно чувство на болка и негодуване от трагичната съдба на Левски, а заключителната строфа става само негово бледо повторение; тя остава безпомощна и тривиална и като художествена форма — с натуралистичното „скриха в земята“, с показното „твойте тирани“, с невъзможната поанта „Плачи за него, кълни съдбата!“; с оголената си емоционалност последната строфа стеснява чувството, тласка в противоположна посока основната идея: не плач и безсилна злоба от смъртта на Левски се събира в сърцето на народа, а трагическо съзнание за осиротялата родина, за нейния „свещен глас“.

Срещу подобни аргументи е наистина трудно да се намерят възражения. Остава само да се чудим как е могъл великият поет със собствената си ръка да създаде — и то след такъв труд! — толкова „безпомощни“, „бледи“, „тривиални“ и „невъзможни“ стихове. . .

---

[1] Вж.: И. Хаджов. Стихотворенията на Ботева, с. 237—238; Р. Якобсон. Структурата на последното Ботево стихотворение. — Език и литература,1961, кн.2, с.12; Св. Цонев. Христо Ботев, с. 143—144; Цв. Унджиева. Наблюдения върху последното Ботево стихотворение, с. 42.

По-голямата композиционна издържаност на редакцията от „Нова България“ се проявява според нас не само в присъствието на последната шеста строфа, но и в реда на предшествуващите две строфи. Дори и да приемем, че текстът от „Нова България“ е първоначален, а редакцията от изданието на З. Стоянов представлява резултат от допълнителна работа на автора, този факт буди недоумение — как така безболезнено могат да се разменят местата на строфите в едно завършено вече, органически цялостно стихотворение, без то да загуби нищо от своята композиционна стройност, че дори и да спечели? Както е известно, Ботев твърде много е работил над стихотворенията си след първите им публикации, внасял е в текстовете най-разнообразни изменения, но друг случай на разместване на цели строфи не е познат.

Редът на строфите според редакцията на З. Стоянов оставя впечатление на несвързаност, на някаква празнота между третата и четвъртата, а дори между четвъртата и петата, последна строфа. Освен това тук е проявена известна непоследователност и нелогичност в постройката на грандиозната картина, изобразяваща всенародната скръб на фона на природните стихии и най-злокобните символи. Лютата песен на зимата и тръните, гонени от ледни вихрушки из пустото поле, са по-малко уместни като образи след необикновената по своята мощ възходяща градация, върхът на която е писъкът на децата. Тяхното естествено място е в началото на картината — те трябва да подготвят настроението за нея. И тъкмо така е според редакцията от „Нова България“: смразяващ сърцето леден вихър, премятащи се тръни в полето, злокобен грак на гарван, ужасяващ вой на псета и вълци, тревожни молитви на старци, отчаян плач на жени и страшен, разтърсващ до дъно душата писък на невръстни деца. В този именно ред картината на народното страдание е далеч по-мащабна и значително по-действена. Освен това тук няма никакви празнини между строфите: третата и четвъртата строфа се свързват с един изразителен строфичен анжамбан, а връзката между четвъртата и петата строфа се осъществява от възходящата градация на чувството, пък и от естествения ред на самите изображения: след стихиите на неживата природа идват символите от животинския свят, а едва накрая — титаническата скръб на народа.

Във връзка с реда на тези две строфи трябва да отделим внимание и на най-важното смислово различие, получено в резултат на разместването им. Както бе посочено, според редакцията от „Нова България“ изразът „със страшна сила“ е отнесен към злата песен на зимата: „И твоят един син, Българио,/виси на него. . . Със страшна сила // зимата пее свойта зла песен“, а според редакцията от изданието на З. Стоянов той се свързва с образа на героя: „И твой един син, Българио, / виси на него със страшна сила. // Зимата пее свойта зла песен.“ Св. Цонев нарича появилия се нов образ „виси на него със страшна сила“ истинско композиционно откритие, емоционален „център“ на стихотворението (цит. съч., с. 144). И. Хаджов твърди, че възникването му е следствие от разместването на двете строфи (цит. съч., с. 240—241), а според Цв. Унджиева идеята за разместването на строфите е дошла отделно и по-късно от забележителното откритие на образа (цит. съч., с. 47). Независимо от това, дали преди или след разместването на строфите е направено „откритието“ на образа, ясно е, че тук имаме работа с чиста случайност — той се е появил преди всичко благодарение на непосредственото съседство на израза „Със страшна сила зимата пее свойта зла песен“ с предходния израз „И твоят един син, Българио, виси на него. . .“ Странно ни се вижда, че емоционалният „център“ на стихотворението е постигнат по такъв начин. . . Но дори и да се откажем от мисълта да търсим пътищата на възникване на този малко причудлив, но наистина ефектен образ и да го приемем такъв, какъвто е, все пак той едва ли компенсира посочените дотук художествени слабости на редакцията от изданието на З. Стоянов.

Недостатъците на тази редакция в сравнение с редакцията от „Нова България“ се открояват още по-ясно, ако бъдат разгледани двата текста откъм техника на стиха. Прави впечатление, че в изданието на З. Стоянов има три случая на нарушаване на римата, докато публикацията в „Нова България“ е цялостно издържана по отношение на римуването. Още в самото начало на стихотворението, в края на първия стих, се появява „мила“ вместо „света“, римувано с „проклета“. Второто нарушение възниква в резултат на замяната на думата „мъглата“ (римувано добре с „децата“) с неправилното „полета“. Ив. Клинчаров и всички следващи редактори на Ботевите съчинения смятайки, че в изданието на З. Стоянов е допусната очевидна печатна грешка, поправят „полета“ на „полята“ и възстановяват по такъв начин римата. Ние ще се върнем още веднъж към този случай, но искаме отсега да обърнем внимание, че нарушението на римата не се дължи на печатна грешка в изданието на З.Стоянов. Последното нарушение на римата е предизвикано от появата на „плач без надежда“ вместо „плач безнадежен“, римувано макар и непълно, по-скоро графически, с „песен“. Очевидно всички тези случаи не са в подкрепа на редакцията от изданието на З. Стоянов. Отсъствието на посочените рими се отразява чувствително върху цялостното звучене на стихотворението, тъй като то губи почти една трета от всички рими (отпадат три, а остават седем). Необходимо е накрая да се отбележи, че загубата на римите с нищо не е компенсирана — не е имало основателна причина да се отбягват или видоизменят първоначалните думи в текста.

Явно по-неиздържана е редакцията от изданието на З. Стоянов и по отношение на ритъма. Както в останалите си стихотворения, така и тук Ботев строи своя стих върху основите на силабическото стихосложение. Главният елемент на ритъма е редуването на еднакъв брой срички между определени интервали от време (паузи). Последното Ботево стихотворение е написано в десетосричен размер с цезура по средата, която дели всеки стих на два полустиха — ляв и десен (5+5). Наред с голямата цезура, фиксираща пауза точно по средата на стиха, има и малка цезура, която разграничава с по-малка пауза отделните думи.[1] Нарушенията на тази ритмическа схема в редакцията от изданието на З. Стоянов са повече, отколкото в редакцията от „Нова България“. Без да вземаме пред вид нарушенията на броя на сричките, предизвикани от употребата на предлозите „в“ и „с“ вместо удвоените предлози „вов“ и „със“ (вж. крайните стихове на втората и третата строфа), ще обърнем внимание преди всичко на стиха „И твоят *един* син, Българио“ (10 ср. = 5+5), изменен според редакцията от изданието на З. Стоянов на „И твой един син, Българио“ (9 ср. = 5+4).[2] Допуснатото тук отклонение от ритмическата схема няма абсолютно никакво художествено оправдание. И. Хаджов се опитва да докаже, че то било предизвикано от „стремеж да бъде по-точно предадена действителността“. Ето впрочем какви са неговите аргументи: „Същият стремеж — да бъде по-точно предадена действителността, е наложил да бъде заменена в третия стих на същата строфа членуваната форма „твоят“ („един син“) с нечленуваната „твой („един син“). Значението на членуваната форма — нейната определеност, стои в логическо противоречие със значението на следващото определение „един“, което в случая е неопределено. Вън от това, жертвата е наистина един измежду още много други народни синове, които мъченишки са сложили живота си пред олтаря на Родината. Тя не е едничка,

---

[1] Пръв обърна внимание върху тази особеност на ритъма в последното Ботево стихотворение Ат. Далчев. Христо Ботев и народната песен. — Българска мисъл, V, 1930, кн. 2, с. 132—134.

[2] Получилата се празнина е толкова чувствителна, че някои редактори на Ботевите съчинения считат за необходимо да я запълват с поставено в скоби (като добавено от тях) междуметие: „И твой един син, [о] Българио“. — вж.: Съчинения на Христо Ботев под ред. на М. Димитров. Т. 3, С., 1945. с. 8.

единствена, та не може да бъде изтълкувана като такава. Поне Ботев не е могъл да направи това: да откаже и отхвърли жертвата на още други, само за да възвеличи Левски, особено като е знаел неговото убеждение за ценността на всяко лично усилие и участие в освободителната борба“ (цит. кн., с. 249). Може би коментарът тук е излишен, но все пак ни се иска да подчертаем, че разбирането на поезията не може да се основава само на граматика и логика — потребна е също известна естетическа нагласа, художествен усет, поне малко фантазия. Как може да се твърди подобно нещо, когато цялото стихотворение — от първия до последния стих — въздействува с необикновена мощ на всичките човешки сетива тъкмо в противоположната насока: един, един-единствен е бил синът на България, едничка нейна надежда и тъкмо заради това неимоверно тежка е мъката, неимоверно силни са риданията. И неслучайно, разбира се, думата „един“ в текста, напечатан в „Нова България“, е набрана с курсив.

Наред с това съвсем очевидно и с нищо неоправдано нарушение на ритъма в редакцията от изданието на З. Стоянов има още един подобен случай — не толкова явен, но не по-малко груб. Става дума за стиха „И студ, и мраз, и плач без надежда“. На пръв поглед може да се помисли, че тук всичко е наред, тъй като десетосричният размер е спазен. Нещо повече — би могло дори да се сметне, че имаме усъвършенстване на стиха в ритмично отношение, защото в редакцията от „Нова България“ той е с девет срички: „И студ, и мраз — плач безнадежен“ (4+5). Това обаче е само привидно, тъй като текстът от „Нова България“ звучи равномерно и никаква нужда от добавяне на нова сричка не се чувствува. Работата е в това, че цезурата тук е по-дълга от обикновената цезура между полустишията — самият строеж на израза налага допълнителна синтактична пауза, която замества пропуснатата сричка. Засилената цезура създава впечатление за пълно ритмично равновесие между двете полустишия: „И студ, и мраз — плач безнадежен.“ Уместно е да припомним, че подобен ритмичен строеж на стиха не е изолирано явление в поезията на Ботев. Аналогичен случай наблюдаваме и в стихотворението „Гергьовден“, което също е издържано в десетосричен размер с цезура по средата (5+5): „пиени там — те песни пеят“ (4+5).

Но да видим какъв е резултатът от механичното изравняване на сричките в редакцията от изданието на З. Стоянов. Първото впечатление е, че новодобавената сричка идва да замени отстранената синтактична пауза и по такъв начин равновесието се запазва. Ако обаче се вгледаме по-внимателно в текста, ще установим, че ритмичният строеж на стиха в този му вид е не 5+5, а 4+6, защото паузата в никакъв случай не може да попадне след петата сричка: „И студ, и мраз, и /плач без надежда“, а си остава на предишното място: „И студ, и мраз,/ и плач без надежда.“ Ритъмът е очевидно нарушен, тъй като лявото полустишие губи синтактичната пауза, компенсираща липсващата сричка, а дясното полустишие получава нова, съвсем ненужна сричка. Обърнете също внимание колко неестествен и неблагозвучен става стихът с тези три последователни съюза: и — и — и.

Значителна част от досегашните изследвания, в които се разглеждат двете редакции на последното Ботево стихотворение, съдържа анализ на отделните различия в текста откъм изразителна сила. Всеобщо е мнението, че измененията в редакцията на З. Стоянов са по-добри в художествено отношение и се явяват резултат на нарасналото художествено майсторство на поета. Ще си позволим да поставим под съмнение това гледище.

Най-много се е писало за промяната в първите два стиха:

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

вместо първоначалното

О, майко моя, родино света
Защо тъй горко, тъй скръбно плачеш.

И Ив. Хаджов, и Р. Якобсон, и Св. Цонев, и Цв. Унджиева смятат, че тук поетът е успял да постигне по-голяма изразителност и по-съвършено звучене на стиха. Според Хаджов с поправката „света“ на „мила“ Ботев е внесъл по-голямо единство в чувството и в неговия израз, направил го е по-естествено и по-достъпно; изразът от втория стих „защо тъй жално, тъй милно плачеш?“, макар и да отличава известна сантименталност, бил удачен, защото се съгласувал емоционално и по тон със замяната в по-предния стих и отстранявал тавтологичното „горко. . . скръбно“ (цит. кн., с. 244—245). Р. Якобсон вижда предимството на редакцията от изданието на З. Стоянов преди всичко в звуковата страна на стиха и твърди, че тук майчинският плач на родината бил добре охарактеризиран чрез редуване на повторни носови съгласни и плавното **л**: „О **майко моя**, **родино мила**, / защо **тъй жално**, **тъй милно** плачеш?“, докато в първата редакция произволно се натрапвала още във втория стих звуковата тема на гарвана: „защо тъй **горко**, тъй **скръбно** плачеш?“ (цит. съч., с. 12). Св. Цонев нашироко се спира върху предимствата на епитета „мила“ пред „света“ (благозвучие на думата, народнопесенен акцент, ярка метафоричност, силна емоционалност) и на израза „жално. . . милно“ пред „горко. . . скръбно“ (емоционална нюансировка, предметна изразителност, стилова чистота). Той смята, че изменението на израза във втория стих произтича от промяната на епитета в първия и дори твърди, че Ботев нарочно поставил в близко съседство епитета „мила“ с етимологично същото „милно“, за да може чрез художествено повторение да изрази градация на чувството, както в стиха „млад съм аз, но младост не помня“ (цит. кн., с. 141—142). Цв. Унджиева обръща внимание преди всичко на обстоятелството, че епитетът „мил“, „мила“ е много обичан и твърде често употребяван от Ботев и че в този епитет поетът влага особена ласка и обич: в „родино мила“ е подчертана искрената близост, вътрешната задушевна връзка; „родино света“ звучи по-тържествено, може би по-силно, но и по-хладно, оценъчно. Тя също вижда непосредствена връзка между епитета „мила“ и израза „жално. . . милно“ и обръща внимание на звуковия строеж на стиха: алитерацията на сонорните съгласни „м“ и „л“ и съчетанието „лн“ според нея свързва още по-тясно определенията „мила“, „милно“, „жално“; определенията „мила“, „милно“ доминират и оцветяват цялото двустишие и то излъчва топлота, състрадание, силна болка — словата сякаш галят и плачат: „**майко моя**, **родино мила**. . . **жал**но. . . **мил**но **пл**ачеш. . . (цит. съч., с. 44).

Това са фактически най-важните изказани до днес съображения, поради които се дава предимство на началните два стиха според редакцията от изданието на З. Стоянов. Не би могло да се каже, че те са неправдоподобни или нелогични. Зависи от това, кой как разбира и чувствува стихотворението. Според нас поправките „мила“. . . „жално“. . . „милно“ унищожават свежестта и оригиналността на израза, отнемат нещо много съществено от емоционалния тон на стихотворението, заменят дълбокото чувство с повърхностна сантименталност. Ако епитетът „мила“ все пак би могъл в някои отношения да бъде предпочетен, то изразът „тъй жално. . . тъй милно“ е съвършено чужд на бурната емоционалност на стихотворението, съвсем неподходящ по тон и настроение. Дори ни се струва, че той е неуместен и неточен с оглед на съдържанието — само който не е бил покъртван от надгробен плач, би се изразил по такъв начин. Не „жално. . . милно“ се плаче над гроба на единствен син. . .

Наред с разгледаните изменения в първата строфа се съдържа още едно различие между двете редакции. Стихът „Над чий там гроб тъй грозно грачеш?“ от редакцията в „Нова България“ според изданието на З. Стоянов е изменен: „На чий гроб там тъй грозно грачеш?“ Не е трудно още от първо прочитане да се почувствува колко тромав и неестествен е станал стихът тук. Дори самият И. Хаджов, който всячески се стреми да докаже съвършенството на редакцията от изданието на З. Стоянов, е принуден да признае, че в резултат на промяната

в словореда „се е понакърнила плавността на стиха“. С нищо неоправдана е и замяната на предлога „над“ с по-неопределения по значение предлог „на“. Показателно е, че Хаджов се усъмнява дали замяната е направена от Ботев или се дължи на З. Стоянов (цит. кн., с. 246). Струва ни се, че превъзходството на редакцията от „Нова България“ тук е повече от очевидно.

Също така очевидно е превъзходството на редакцията от „Нова България“ в стиха „Псета и вълци вият в мъглата“ (така е и според ръкописа), изменен в изданието на З. Стоянов „псета и вълци вият в полета (а по-късно, за да се спази римата, дооправен „в полята“). И. Хаджов отдава тази поправка на стремежа да бъде по-точно предадена действителността. „Вълците — пише той — наистина, вият, когато има мъгла; но не туй правят кучетата. Техният вой в мъгливо време бива предизвикан от вълчия вой, а не от самото време. С тази замяна също така се подкрепя замяната на предлога „до“ с „край“ („град София“), като се подчертава още веднъж захвърлеността на жертвата. Защото нататък — зад и отвъд бесилката — се простират полета, по които в суха зима вихрите могат да гонят тръните. При вятър мъглата не може да се задържи — той ще я отвее. Още по-малко тя може да се задържи при „вихри“: те ще я отвеят и пръснат“ (цит. кн., с. 249—250). Може би тези разсъждения са съвсем правилни с оглед на метеорологията и зоологията, но колко чужди са те на чувството за поезия! Излиза, че Ботев, след като създал чудесния образ „псета и вълци вият в мъглата“, се усъмнил и разколебал дали наистина кучетата имат навик да вият в мъгла и дали въобще е могло да има мъгла при такова време; установявайки, че е допуснал „фактическа неточност“, той решил да внесе поправката независимо от това, че вторият стих на съседната строфа също завършва с думите „в полето“. Цв. Унджиева пък твърди, че Ботев отстранил „в мъглата“, за да не внася нов елемент в природната картина; той предпочел „да повтори и подчертае ужаса на тази единствена зима в живота на един народ, когато „в полята“ вият „псета и вълци“ и „вихрове гонят тръни в полето“ (цит. съч., с. 47).

На пръв поглед без значение за художествената изразителност е словоредът в следващия стих на тази строфа: „старци са Богу молят горещо“ (както е в „Нова България“) или „старци са молят богу горещо“ (според изданието на З. Стоянов). При едно по-внимателно вглеждане обаче се установява, че и тук редакцията от „Нова България“ има известно предимство: логическото ударение естествено пада върху предцезурната дума „богу“ и с това се усилва изразителността на стиха.

Останалите различия между двете редакции също не подкрепят с нищо тезата, че текстът от изданието на З. Стоянов е по-добър в художествено отношение. Те имат предимно езиков характер и не засягат художествената същност на произведението: употреба на предлог „край“ вместо първоначален предлог „до“ („град София“)[1] и на междуметие „ох“ вместо първоначално „о“, промяна в словореда — „стърчи, аз видях, черно бесило“, вм. „вида аз стърчи черно бесило“, употреба на непълен вм. пълен член: гарвана вм. гарванът, твоя вм. твоят („свещен глас“). Единствен случай, където измененията се отразяват по-чувствително върху съдържанието, а съответно — и върху художествената страна на текста, намираме в израза:

Вихрове гонят тръни в полето
и студ, и мраз — плач безнадежен!
навяват на теб, теб на сърцето!

изменен в изданието на З. Стоянов:

[1] Ив. Хаджов е на мнение, че предлогът „край“ по-добре изразявал отдалечеността на бесилката от селището и едновременно с това извиквал представа за захвърленост на жертвата (цит. кн., с. 248). Според нас двата предлога в случая са напълно равностойни по значение. Ако поетът е искал да подчертае отдалеченост и захвърленост, не би си послужил с наречието „близо“.

Вихрове гонят тръни в полето.
И студ, и мраз, и плач без надежда
навяват на теб скръб на сърцето.

Ив. Хаджов посвещава няколко страници, за да докаже, че изразът в „Нова България“ е напълно безсмислен и че единствено изменението в изданието на З. Стоянов отстранява тази безсмислица (пос. кн., с. 242—244), но според нас тук би могло още да се поспори. Преди всичко неправилно е да се твърди, че изразът от „Нова България“ е лишен от смисъл. Действително не съвсем ясно е изказана мисълта тук, но все пак тя е налице и не е толкова трудно да бъде доловена. Логическото значение на изречението бихме могли да изразим по следния начин: „Вихрите гонят тръни в полето и навяват на сърцето на България студ и мраз — безнадежден плач“, или с други думи: вихрите, които гонят тръни в полето, смразяват сърцето на майката-родина и като че ли причиняват нейните ридания. Съвсем в друга посока търси смисъла на това място от стихотворението Ив. Хаджов — според текста от изданието на З. Стоянов: студът, мразът и плачът без надежда навяват сръб на сърцето на България и едновременно с това на сърцето на „всеки отделен интерпретатор на стихотворението“ (цит. кн., с. 243). Струва ни се, че в стремежа си на всяка цена да избегне или поне да смекчи явната нелогичност от редакцията в изданието на З. Стоянов (плачът на майката-родина навява скръб на сърцето ѝ) Хаджов си е послужил с домисляне. Нима не е напълно ясно, че в това стихотворение, построено от начало докрай като обръщение на поета към България, друго обръщение — към „интерпретатора“ — е съвършено недопустимо! Тук още един път проличават преимуществата на редакцията от „Нова България“.

3

Направеният анализ на различията между двете редакции на последното Ботево стихотворение ясно показва, че по-издържан в художествено отношение е текстът от „Нова България“. Но в такъв случай веднага възниква въпросът: какво е мястото на редакцията от изданието на З. Стоянов в историята на текста? Очевидно налага се преоценка на тезата, че тази редакция отразява последната творческа воля на поета.

Може би най-естествено и най-логично би било да се предположи, че в случая имаме намеса в текста от страна на З. Стоянов — още повече, че в предговора към изданието той категорично изразява отрицателното си отношение към това стихотворение.[1] Ние обаче предпочетохме да се отнесем с доверие към работата на първия издател и редактор на Ботевите съчинения и потърсихме обяснение на друго място.

Никъде З. Стоянов не е посочил по какъв източник печата текста на стихотворението. Основавайки се единствено на това, че в предговора към своето издание той споменава Календара за 1876 г., всички редактори на Ботевите съчинения и изследователите, които са се занимавали по-подробно със стихотворението, приемат, че при работата над изданието З. Стоянов е разполагал с автентичната авторска публикация в Календара. Според нас да се прави подобен извод, и то в такава категорична форма, няма достатъчно основания. Ето впрочем

[1] „Обесването на Васил Левски“ — пише З. Стоянов — е не само последна негова песен, но и последно писание. Ние сами не сме доволни от него. Жертвата или героят е една от най-великите по онова време. Васил Левски, Дяконът, тоя свещен образ, тоя идеал на всичко, щото е честно и благородно, тоя мъченик на правото и на свободата — и подобно стихотворение, такива обикновени думи над бесилницата му, на паметта му! Ако одата беше от другиго, то хиляди благодарства. Но от Ботйова — няма благодарение, няма признателност, и ние го туряме само за историческата му важност. — Съчинения на Христо Ботйов под ред. на З. Стоянов, 1888, с. 4.

всичко, което е казано в предговора за този Календар: „В тия минути и под тия впечатления, той пише стенен календар (в. „Знаме“ беше спряно), който украсява с портретът 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 портретът поменатото стихотворение. Секи ще да разбере после това, че в него не е играла фантазия, огнено настроение и пр., но разбити идеали, мрачно бъдеще и жестоко отчаяние“ (с. 5). Естествено горните редове са могли да бъдат написани и по сведения „от втора ръка“, т. е. без да е виждал З. Стоянов самия календар. Но дори да допуснем, че някога го е виждал, това съвсем не означава, че в момента, когато е подготвял изданието на Ботевите съчинения, той го имал под ръка.

Тръгвайки от това предположение — че редакцията в изданието на З. Стоянов идва не непосредствено от Календара за 1876 г., — ние направихме опит да издирим евентуалния източник, от който е препечатан текстът. Обърнахме се към така наречените „песнопойки“ — интересни и особено популярни в края на миналия век стихотворни сборници, в които често са поместувани произведения от изтъкнати наши поети: Д. Чинтулов, П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Хр. Ботев, И. Вазов и др. Тук сред други произведения на Ботев открихме и последното му стихотворение тъкмо в този вид, в който го печата З. Стоянов. Особено важно в случая е, че стихотворението се съдържа в сборници, публикувани дълго преди да се появи изданието на З. Стоянов.[1] Този факт убедително ни насочва към извода, че първият редактор и издател на Ботевите съчинения е препечатал текста на последното стихотворение не от първоизточника, а си е послужил с някоя от тези своеобразни антологии. За това говори и почти пълното съвпадение на текста от изданието на З. Стоянов с текстовете в песнопойките. Ще посочим като илюстрация текста на една от най-популярните през 80-те години песнопойки — на Г. П. Василев, претърпяла до 1888 г. седем издания. Цитираме точно, запазвайки дори правописните особености, според петото издание от 1883 г.:

ОБѢСВАНЬЕТО НА ВАСИЛЯ ЛѢВСКИ

О! майко моя, родина мила,
Защо тъй жално, тъй милно плачешь?
Гарване и ти птицо проклѣта,
на чий гробъ тамъ тъй грозно грачешь?

Охъ! зная, зная, ти плачешь майко
За туй, че ти си черна робиня,
За туй, че твоя свѣщенъ гласъ майко,
Е гласъ безъ помощь, гласъ въ пустиня.

Плаче тамъ близо край градъ София
Стърчи, аз видѣхъ, черно бѣсило
И твой единъ синъ Българио
Виси на него съ страшна сила.

Гарвана грачи, грозно зловѣщо,
Псета и вълци виятъ въ полета,
Старци се молятъ Богу горѣщо
Женитѣ плачатъ, пищятъ дѣцата.

---

[1] Например: „Най-нова народна песнопойка, която съдържа разни песни.“ Събрал и съставил Стоян Маринов. Търново, в печатницата на К. Тулешков, 1881, с. 64—65; „Народна песнопойка, която съдържа всякакви училищни, войнишки, народни, старонародни, хороводни, любовни и руски песни“. Събрал и наредил Ст. Н. Вардев. Издава домашната книжарница на Х. Н. Вардев. С., книгопечатница на Янко С. Ковачев, 1882, с. 85—86; „Народна песнопойка, която съдържа 200 разни български и руски песни“. Събрал и наредил Г. П. Василев. 5. изд. Издава книгопродавницата на Н. П. Неделкович и др., Търново, 1883, с.100—101; „Песнопойка. Разни народни песни и стихотворения“. Събрал Ив. Попов. Видин, скоропечатница на в. Свобода, 1884, с. 58—59 и др.

Зимата пѣе своята зла пѣсень
Вихрове гонятъ трьне въ полето
И студъ и мразъ и плачъ безъ надѣжда
Навѣватъ на тебъ скърбъ на сърдцето.

Хр. Ботевъ

Един от най-убедителните доводи в подкрепа на хипотезата, че З. Стоянов е препечатал стихотворението не от Календара, а именно от песнопойките, е съществуването тук на заглавието „Обѣсваньето на Василя Лѣвски". Както бе отбелязано, в Календара не е могло да има такова заглавие. Досега се смяташе, че общоизвестното заглавие е поставено от З. Стоянов в замяна на първоначалния наслов от Календара „Дякон Васил Левски", който се е отнасял едновременно и към портрета, и към текста на стихотворението. Напълно ясно е вече, че това заглавие идва не от З. Стоянов, а от песнопойките. Подобни описателни заглавия тук се срещат и в други случаи (например „Молитвата на Хр. Ботев" вместо „Моята молитва", „Преминуването през Дунава на Хр. Ботев войвода и дружината му" вместо „Радецки" и пр.).

Ако се съди по заглавието, трябва да се предполага, че съществува връзка не между Календара и изданието на З. Стоянов, а между Календара и публикацията в „Нова България", където намираме същия наслов „Дякон Васил Левски". До подобен извод стига и Ив. Хаджов: „Онзи, който в „Нова България" е напечатил стихотворението — пише той, — е поставил заглавието, като е възпроизвел дословно написаното под лика на Левски в Календара за 1876 г. Защото, както личи от текста на Ботевото обявление по-горе, под самия портрет на Апостола е имало такъв текст" (цит. кн., с. 236). Но в такъв случай защо да не допуснем, че не само заглавието, но и целият текст в „Нова България" идва от Календара за 1876 г.!

Това предположение съвсем не е лишено от основания: Ботевият календар, където е поместено стихотворението, е за същата 1876 г., през която се явява публикацията в „Нова България", и следователно е бил още в употреба; напълно вероятно е, че той е бил познат на сътрудниците на вестника и дори на самия издател-редактор Р. И. Блъсков, който в началото на 1876 г. се е намирал в Букурещ, бил и във връзка с Ботев и активно е участвувал в подготвителната работа за издаването на новия вестник. Известно е, че първият брой на „Нова България" се печата в Ботевата печатница, където е печатан и се е продавал и самият Календар за 1876 г. С една дума, най-логично е да се приеме, че публикацията в „Нова България" възпроизвежда текста от Календара за 1876 г. Няма съмнение, че един ден, когато Календарът бъде намерен, там ще се окаже тъкмо този текст, който познаваме от публикацията в „Нова България". В точността на възпроизвеждането не бива да се съмняваме, защото издателят-редактор Р. И. Блъсков и сътрудниците на вестника са били изпълнени с безграничен пиетет към личността на автора. Показателно е, че няколко месеца по-късно, в бр. 50 от 30 ноември 1876 г., в същия вестник е поместено и друго Ботево стихотворение — „Към брата си", — според последната му редакция от сборника „Песни и стихотворения", без абсолютно никакви изменения.

Но ако всичко това е наистина така, как да се обясни съществуването на редакцията, която намираме в песнопойките и в изданието на З. Стоянов?

Според нас тази редакция не е Ботева. Тя е възникнала в резултат на постепенното изменение на текста в песнопойките през първите години след Освобождението, а може би още в ръкописните стихотворни сборници от 1876—1877 г. Както е известно, техните съставители са си позволявали понякога съзнателно да променят отделни места от поместваните произведения, а и в процеса на преписването и препечатването са се наслоявали все нови и нови грешки. За съжаление голяма част от ръкописните стихотворни сборници и песнопойките от този пе-

риод не са запазени в нашите библиотеки и поради това ние не можем да посочим как именно се е извършвал този процес. Може би след време ще бъдат открити нови материали и ще стане възможно едно по-конкретно проучване на въпроса. Засега успяхме да издирим само една междинна редакция, която в някои случаи стои по-близо до автентичния Ботев текст от „Нова България“, а в други случаи се доближава до текста от песнопойките. Тази редакция се съдържа в първия възпоменателен сборник за Левски, излязъл от печат на 20 март 1882 г.[1] Тук няма да анализираме отделните разночетения, а само ще цитираме пълния текст на стихотворението според посочената публикация:

О! майко моя, родина света,
Защо тъй жално, тъй милно плачешъ?
Гарваню, и ти птицо проклета,
На чий гробъ тамъ тъй грозно грачешъ?

Охъ! зная, зная, ти плачешъ майко,
Затуй, че ти си чьрна робиня,
За туй, че твойтъ свещенъ гласъ, майко,
Е гласъ безъ помощь гласъ въ пустиня.

Плачи тамъ близу край градъ София,
Стърчи, азъ видѣхъ, чьрно бѣсило
И твой единъ синъ Българио,
Виси на него съ страшна сила.

Гарванътъ грачи, грозно зловѣщо
Псета и вълци виятъ въ полето,
Старци се молятъ Богу горѣщо,
Жените плачатъ, пищжть дѣцата.

Зимата пѣе свойта зла пѣсень,
Вихрове гонять трьнье въ полето,
И студъ, и мразъ, плачь безъ надѣжда
Навѣватъ на тебъ скръбь на сръцето.

Умрѣ той вече, юнашка сила
Твойте тирани скриха въ гроба.
О! майко моя, родина мила!
Плачи за него, кълни сждбина!

Съпоставката с цитираните вече текстове от ръкописа, в. „Нова България“, изданието на З. Стоянов и песнопойките (вж. тук, с. 23, 26, 36—37) показва, че посоката на движението може да бъде само една: от ръкописния текст към текста в „Нова България“ (според нас идентичен с текста от Календара); от текста в „Нова България“ към текста, представен в Юбилейния сборник и от него — към текста от песнопойките (идентичен с текста в изданието на З. Стоянов.) Тъй като този процес се е извършвал след смъртта на Ботев, авторското участие трябва да бъде изключено.

Именно с това се обясняват и художествените недостатъци на редакцията от изданието на З. Стоянов. Възникнала в резултат на постепенното наслояване на неавторски изменения в текста, тази редакция представлява значително отстъпление както по отношение на формата, така и по отношение на съдържанието на произведението. От направения художествен анализ на двете редакции се вижда колко по-неиздържана е тя откъм композиция, техника на стиха и художествена изразителност. Сега вече не е трудно да си обясним как се е стигнало до промени от рода на популярното словосъчетание „родина мила“ вместо „родино света“, трафаретния народнопесенен израз „жално. . . милно пла-

[1] Васил Левский (Дяконът). Чърти от живота, деятелността и трагическата му кончина. По случай парастаса на 9-а му годишнина. Средец, 1882, с. 11—12.

чеш“ вместо „горко. . . скръбно плачеш“ и пр. Разбира се, по-голямата част от измененията са направени съзнателно. Преписвачите на стихотворните сборници или редакторите на песнопойките, ръководейки се от своите разбирания и от своя художествен вкус, са намерили за необходимо да „поправят“ някои места в стихотворението. По всяка вероятност съзнателно е изоставена последната строфа; също съзнателно е разменен редът на предходните две строфи. Наред с това обаче има изменения, които могат да бъдат обяснени само като грешки в процеса на преписването или препечатването: „на чий гроб там“ вместо „над чий там гроб“, „вият в полето“ вместо „вият в мъглата“ (често срещана грешка: погледът на преписвача или словослагателя попада на същото място в съседната строфа) и пр. Що се отнася до най-важното смислово различие („И твоят един син, Българио, виси на него. . . Със страшна сила зимата пее свойта зла песен“ или „И твой един син, Българио, виси на него със страшна сила. Зимата пее свойта зла песен“), като имаме пред вид, че текстът се е пеел, не е трудно да си обясним отпадането на многоточието в средата на стиха, а в резултат на това — и промяната в смисъла.

Всичко това — художественият анализ на двете редакции и изнесените данни по историята на текста — недвусмислено свидетелствува, че последното Ботево стихотворение има засега само един автентичен текст — публикацията в „Нова България“. Единствено по този текст би трябвало занапред да бъде изучавано, издавано и популяризирано стихотворението.

ЖАНРОВИТЕ ОСОБЕНОСТИ НА „ТОВА ВИ ЧАКА“

Цвета Унджиева

„Това ви чака“ е единственият разказ на Хр. Ботев. В научната литература „Това ви чака“ е определян като хумористичен разказ, като фейлетон или като очерк. Трябва да признаем, че могат да се намерят аргументи в полза на всички тези определения. Ние приемаме „Това ви чака“ за хумористичен разказ с незабавната уговорка за приблизителното покритие между Ботевата творба и изискванията на този жанр.[1] Несъмнено е едно, че „Това ви чака“ е между тези Ботеви творби, които недвусмислено говорят за белетристичните възможности на поета.

Разказът е построен върху единен, цялостен сюжет. В основата на сюжетното развитие е образът на главния герой — кир Михалаки. Този образ е ядрото на разказа, без него разказът би се разпаднал. Сюжетната нишка съвпада с линията на развитие на героя. С образа на героя се изчерпва темата на разказа; в образа на героя е затворен основният идеен смисъл на разказа. Тези особености биха могли да характеризират както кратките белетристични форми, така и отделни фейлетонни творби (сюжетния, „белетристичен“ фейлетон). И все пак така, както са осъществени, те са по-свойствени за разказа като жанр.

Образът на кир Михалаки е уедрен, превърнат в образ-тип и образ-идея. Той е така силно обобщен, че има опасност да стане схематичен — с тази своя особеност гравитира към специфичното за фейлетонната образност, за фейлетонната типизация. Същевременно обаче в „Това ви чака“ се развиват нови, противоположни тенденции, които плътно приближават творбата до белетристичните форми. Образът на кир Михалаки е обобщен, типизиран, но и индивидуализиран, образ-схема на определена идея и конкретен образ на обикновен човек — кир Михалаки, а по-късно просто Михал. . . Индивидуалните черти в образа на героя, обикновената човешка плътност на образа Ботев не постига изведнъж. Когато сам авторът разказва за своя герой (в началото на разказа), преобладава, налага се фейлетонният стил, фейлетонното виждане. Личността на автора с нейните неочаквани асоциации, с нейния богат емоционален свят, с нейната дълбока и ярка мисъл доминира. Авторът създава своя герой, като го подчинява изцяло на изключителната си личност.

---

[1] Мих. Димитров и Малчо Николов назовават „Това ви чака“ разказ (Мих. Димитров. Христо Ботев. Идеи, личност, творчество.С., 1946. с.298; М. Николов. История на българската литература. С., 1947. с. 151); в Българската литература. Учебник за I курс на учителските институти. С., 1953. с. 490, „Това ви чака“ е определено като „очерк“. Ал. Бурмов назовава Ботевата творба веднъж„разказ“, друг път„фейлетон“(Христо Ботев.Съчинения. Т. I.С.,1948.с.442); Ст. Таринска отбелязва, че такова разногласие е „естествено при междинните литературни форми. Но независимо от това, как ще бъде наречено — дали очерк или разказ. . ., едно е безспорно— в тази творба е намерил най-ярък израз художественият дар на писателя“ (Прозата на Христо Ботев. С., 1966. с. 219).

Началото на „Това ви чака“ трудно може да се отдели от Ботевите фейлетони. Авторът пише своята „възхвала“ на парите, като щедро показва блясъка на своя ум, широтата на знанията си, своята остра, находчива мисъл. . . Като от рога на изобилието се изсипват остроумие, бързи и неочаквани асоциации, хумор и ирония, сатирични, язвителни закачки, „Пари, пари, пари! — рекъл едно време Наполеон I, и зяпнал беше да глътне цял свят; пари, пари, пари! — думат нашите букурещки народни безиргяни и слухтят, де кой ще да умре, за да му лапнат имотеца. . . “ „. . . Парите са ум, парите са чувства, парите са живот, парите са бог. За пари Генович е станал шпионин, Найденов мекере, а Михайловски подлец. . .“ Обобщенията се редуват със съвсем конкретни характеристики — лаконични и точни, подхвърляни сякаш на шега, една пъстра мозайка от остроумни сентенции, леки шеги и убийствени квалификации. . . Бързината и блясъкът на мисълта, богатата и разнообразна гама от оценки — от лекия, безобиден смях през иронията до унищожителния сарказъм, са ни добре познати от Ботевите фейлетони.

Авторът-творец в началото на „Това ви чака“ става централна фигура, герой на творбата си — особеност, присъща на Ботевия фейлетон и на фейлетонния жанр въобще. Авторът запознава читателя със своя герой, като веднага внушава своето отношение към него: „Пари, пари, пари! — думаше наш кир Михалаки и беше — чорбаджия.“ Самото въвеждане на героя съдържа характеристика, и то най-обобщена — кир Михалаки е класически тип на чорбаджия. „. . . От всичките тия златни телци достоен за нашата дълбока почит и за нашето високо внимание е кир Михалаки. А неговата орисница е обща за всичките „велики“ хора, неговата съдба е по-трагическа и от Дон-Кихотовата.“ След най-общата оценка авторът манифестира своето отношение към героя — отношение на ирония, с широк диапазон — от леката присмехулна до жлъчната унищожителна ирония. „А голям и умен човек беше кир Михалаки: шкембето му — де можеш направи такова шкембе. . ., главата му — пет такива глави, каквато има „нашето доктор“ . . .“ Ботев бърза да нарисува физическия портрет на своя герой. Всяко авторово слово е оценка, демонстративно субективна оценка, пропита с ирония. Портретът е „пречупен“ през личната авторова ненавист и отрицание, той е гротесков, карикатурен. Набелязват се прилики с някои особености на Каравеловата сатира.[1] Този начин на портретуване се свързва със силните публицистични акценти и особено с енергичното авторово присъствие в нея. Не физическият портрет на кир Михалаки обаче приближава Ботевата творба до жанра на краткия разказ.[2] Белетристичните образи и похвати, белетристичната атмосфера в „Това ви чака“ „започват“ от някои дребни нагледи детайли в обстановката, във фона на разказа и стигат до цялостното изграждане на образите.

С белетристична атмосфера са наситени тези картини в „Това ви чака“, в които са отразени и битът в малкото българско селище през XIX в., и душевният мир на обикновения българин. Те са изпълнени с колоритни подробности и наблюдения. Всеки детайл е необходим елемент от обстановката, всяка реплика е тън-

---

[1] „И не само Каравеловата — както правдиво отбелязва Ст. Таринска, — натуралистичният характер на сатиричното сравнение е особеност на възрожденската сатира изобщо.“ (Прозата на Христо Ботев, С., 1966. с. 221.) Малчо Николов погрешно твърди, че Ботевият портрет на кир Михалаки бил подражание на портрета на чорбаджи Нено от Каравеловата повест „Маминото детенце“(История на българската литература.С.,1947. с. 151). Каравелов публикува своята повест през 1875 г., а „Това ви чака“ излиза в „Будилник“ през 1873 г.

[2] Мих. Димитров погрешно разпростира гротескно-сатиричната схема на кир Михалакиевия физически портрет върху цялостния образ на героя, след което неизбежно стига до пълното отрицание на неговата художествена стойност: „Ботевият „Кир Михалаки не е жив човек, а карикатура и трябва да кажем: твърде свободно нарисувана карикатура, както във физическо, така и в нравствено отношение.“ Образът на кир Михалаки според Мих. Димитров е само гола „илюстрация“ на авторовата „мисъл“ (Христо Ботев. Идеи, личност, творчество. С., 1946. с. 298—299).

ко набелязана особеност или ярка скица на образ. „Седим срещу Възнесение с дяда Обрешка Картункович на пътя и гледаме как си играят децата на „пещ-пещ-пещице“. Отдолу иде кир Михалаки и като върви, сякаш че и дуварите му думат: „Машаллах! Машаллах! Голям човек, умен човек.“ Тук всяка подробност буди асоциации, извиква във въображението нови детайли: високи робски дувари, тежки дървени вратници, пред чиито прагове седят млади и стари, и предимно баби с хурки и дядовци (като дядо Обрешко Картункович), одумват минувачите и наглеждат децата, отдадени на своята игра „пещ-пещ-пещице“. . . Децата — тези „хлапета“, „гологаши-сополковци“ с клепнали от опъване ушета, с голи пети и виснали потурки, със сополиви нослета и коматче ръжен хляб в ръце. . . имат живо чувство за заобикалящата ги действителност, умеят бързо да се приспособяват към промените в живота, имат остра, подвижна мисъл. „Бягайте беее-й! Бягайте! Чорбаджията иде! — извика едно от хлапетата, като зърна кир Михалаки, и обърна пети, та побегна като опърлено. Децата — едни избягаха, други като втрещени се прилепиха до дуварите, зачовъркаха носовете си и със страх чакаха да измине селският бик. А кир Михалаки — вятърът надул шкембето му като гемеджийско платно — плува ли плува! . .“

Фейлетонистът и разказвачът-белетрист съжителствуват в „Това ви чака“ и „воюват“ за надмощие. След майсторски обрисуваната картина — кир Михалаки „плува“, децата се разбягват — авторът неочаквано се намесва като наблюдател и участник: „Их! Да има кой да ти избоде с някоя главня едното око, ще замязаш на циклоп“ — рекох аз на ума си, защото тамам тогава учех гръцката митология. . .“ Авторът не просто се намесва, той дава категорична оценка, той издава присъда. И отново, чрез находчив преход, се връща към набелязаната вече картина, трупа нови белетристични детайли: „Но преди да посегне някой да избоде окото на кир Михалаки, кир Михалаки присегна и улови едно хлапе за ухото.“ При тази „драматична“ ситуация авторът съумява в една-две реплики да набележи нови черти от образите. Кир Михалаки е набожен, църковник. Както за всеки чорбаджия, така и за него попът и църквата са първи и единствени съюзници. . . „Магарета ни'едни. . . за вас черква няма, а. . .“ И подкарва кир Михалаки селските дечица „да се молят богу. . .“ Само с един, като че ли случайно уловен детайл Ботев хвърля лъч светлина върху „учебно-възпитателната“ сфера на времето: „Оле-ле! Чичо Михалаке, откъсна ми ушенцето!“ — извика хлапето и се изкриви тъй, както не се е изкривявало и в ръцете на учителя си.“ Изпълнени с богато съдържание, посочените детайли са и много пластични, те извикват веднага съвсем нагледен, зрителен образ или представа. Читателят „вижда“ малкото хлапе, „изкривено“ като запетайка в ръцете на шкембестия чорбаджия.

И отново (след белетристичните подробности) авторът се включва в разказа с остра публицистична асоциация, с неочаквана политическа сентенция. Това е последната ярка „фейлетонна“ струя в „Това ви чака“: „Тъй и Наполеон е теглил ушите на народите, дорде най-после и него уловиха за ухото и го заведоха да се моли богу на „Св. Елена“ — помислих си аз тогава. Но тъй е и сега: светът сякаш направен е един други за ушите да се теглят. А като погледна ушите на българите, видят ми се много големи — май-май магарешки.“ Аналогиите са като че ли абсурдни — кир Михалаки тегли ушенцето на сополивото хлапенце, Наполеон тегли ушите на народите, улавят Наполеон за ухото и го отвеждат на остров „Св. Елена“, и. . . ушите на българите. . . Напрегнатата политическа мисъл, склонността към обобщения, към своеобразни публицистични образи и образни сентенции са особено характерни за перото на фейлетониста Ботев. След това фейлетонно „избухване“ обаче, което завършва с тъжната констатация за „магарешките“ уши на българите, „белетристичната стихия“ в „Това ви чака“ взема надмощие.

В кратък диалог между дядо Обрешко и малкия сополанко Кольо авторът тънко и ловко набелязва нови черти и нюанси в образите. Малкият Кольо подскача „с коматче ръжен хляб в ръката си, от което като отхапнеше, изтриваше си и сополите“. Без всяко колебание момченцето отговаря на „житейските“ въпроси на дядо Обрешко: избягал е от кир Михалаки, защото той тегли уши, а тегли ушите, защото е чорбаджия, а е чорбаджия, защото има пари.

„ — Ами ако да нямаше той пари, ти нима не щеше да бягаш?

— Е-хе! Ще бягам аз! Нямаше да грабна тогава тоягата на татя, пък да го закарам на блатото да го напоя. . .“ Очевидно за селското момченце социално-икономическите „проблеми“ и взаимоотношения са пределно ясни. И „на теория“, и „на практика“ мъничкият Кольо и неговите другарчета са категорични и последователни. Когато кир Михалаки загубва своето богатство, следователно и своя чорбаджилък, и се превръща в Михал, децата не бягат от него, а го гонят и му се подиграват: „. . .изскочи едно отпреде му, па го бодне с пръстче в шкембето и рече: „Какво имаш тука, Михале? Михал каже: „Л. . .“ — „Ами кога си ги изял? Когато беше чорбаджия ли?“ А другото отзад плюне на пръстчето си, пък се затече и бутне отзад чорбаджията.“

С живия усет на майстор разказвач Ботев щрихира епизодичните образи и детайлите. Той рисува със съвсем пестеливи средства пластични картини или образи, които се запомнят завинаги. Картините и образите са релефни, изпъкнали, с ярък емоционален колорит. Те обикновено се възприемат визуално. Дръзкото хлапе се заканва, че ако кир Михалаки загуби чорбаджилъка си, то ще грабне тоягата на татко си и ще закара чорбаджията на водопой. . . „. . . каза хлапето, но като се озърна, изведнъж улови дънцето на потурките си и не чу се — не видя. Погледнах: вятърът се обърнал отгоре и шкембето повлякло кир Михалакя надолу.“[1]

Детайлите, разкрити с белетристична плътност, още не са достатъчен аргумент за определянето на „Това ви чака“ като разказ. Сполучливо намереният детайл е необходима, характерна особеност и за фейлетонния жанр. „Белетризираният“ детайл в „Това ви чака“ се възприема именно като такъв в цялостния контекст на творбата, като елемент от нейната композиция, като градиво при изграждането на образите на героите. Белетристичните заложби и възможности на Ботев се проявяват най-вече в начина на изграждане на образите. Дългият диалог между кир Михалаки и бедната Ченгелка е може би най-яркият пример за умението на разказвача Ботев да извае един широко обобщен, широко типизиран и същевременно напълно конкретен, добре индивидуализиран образ. „Кир Михалаки върви, а с него и жената на Мита Ченгелят, с пеленаче на ръце и още четири отдире ѝ, накичени с всичкия салтанат на сиромашията“ . . .Сравнението се налага още преди разгръщането на диалога: кир Михалаки и Ченгелката — всяка тяхна реплика е самохарактеристика и своеобразна косвена характеристика на другия. „Ченгелка плаче, а кир Михалаки се подсмива под мустак.“ Авторът изправя своите герои един до друг, за да подчертае контраста. Ченгелката е наивна, простодушна, доверчива. Тя излива мъките си пред селския чорбаджия съвсем искрено. „Моля ти се, кир Михалаке, имай милост от бога — пусни Мита из хапуса. . . аз, сама жена, какво да правя? Толкова деца, а залък хляб няма вкъщи. . . от вчера не са яли. . .“ Кир Михалаки нагло издевателствува над доверчивата човешка искреност, той е цинично груб, жесток, егоистичен. Ченгелката моли за милост към гладните дечица и получава страшен отговор — страшен като безпощадна самохарактеристика: „А че не съм те карал аз да раждаш толкова деца. Сиромаси хора сте — да сте правили икономия.“

---

[1] Малчо Николов е един от първите, които отбелязват „бързото, раздвижено развитие на разказа и доста естествен и жив диалог“ — свидетелство за „белетристичен дар у Ботева“ (История на българската литература. С., 1947. с. 151).

Диалогът е изключително богат по своето съдържание — по мисъл, идеи, образи. . . Думите на Ченгелка разкриват цял един свят — светът на селската беднота. Той е обрисуван живо, плътно, с колоритни детайли и битови подробности: кумът на Ченгелката е „по-сиромах“ и от тях, попът — „не видяло му се и попството!“ — девет гроша взел за кръщене. . ., магарето го притиснала глината, кокошките изпукали от пипката. . . Една верига и една черга останали в бедняшкия дом. . .

Ченгелка плаче, трие сълзи, моли за милост, защото обстоятелствата я принуждават да търси някакъв изход, за да спаси от гладна смърт децата си. Но тя не е смазана от нещастието си, не е обезличена и подчинена. . . Образите на Ченгелка и кир Михалаки са противопоставени в драматичен конфликт, остър, класов конфликт; Ченгелката и кир Михалаки са антиподи не само по социално-класовото си положение, но и в цялостния си духовен облик, морал, светоусещане. В изтерзаното сърце на Ченгелка кипи остра класова ненавист и непримиримост. Тя търси снизхождение и милост и въпреки това не пропуска да изрази отношението си към попа-изедник, взел 9 гроша за кръщене, та дори и към чорбаджийския дом: „. . .магарето го притисна глината, свинята я убиха у вас в градината. . .“

Духовният мир на кир Михалаки е беден, еднопосочен. Той има една мярка за хората и действителността, една страст, една цел — парите. : „. . . донес 30 гроша, пък си вземи и чергата, и веригата, и мъжа. . .“, казва той на Ченгелка. „Пари, ако нямаш, ум барем в главата си нямаш ли?. . . Затова ти казвам аз, че мене ми трябват пари — пари — парииии! Донес 30 грошовца, пък да пусна мъжа ти — разбра ли?“ Чорбаджията вулгарно, цинично се подиграва на бедната жена: „. . .Ако ти е мил мъжът, иди и леж с него в магарешкия рай!“ Кир Михалаки ругае на турски — брутално, грубо и този момент в неговата речова характеристика е сполучливо намерен — внушена е косвено връзката на българския чорбаджия с чуждоземния поробител.

Само една реплика на Ченгелка достига веднага до съзнанието на кир Михалаки и извиква неговото одобрение и доволство. „Смили се, кир Михалаки, какви пари и какъв ум искаш от жена? Който има в кесията, той има в главата. . .“ Последната сентенция допада много на чорбаджията: „Ха! За тая хората „бог да прости“ — възкликва той, без да разбира, че тези думи на бедната жена са само привидно смирение, в тях има не само много болка, но и скрита ирония и злост.

Непримиримостта между двамата герои се засилва и изостря. В края на диалога Ботев ги противопоставя и визуално, т. е. в образ-картина, които се възприемат зрително: Ченгелка. . . „с края на кърпата си взе да си трие сълзите. А кир Михалаки извади кърпата си из пазвата и изтри потта от прекрасното си лице. . .“ В началото на диалога, както вече посочихме, авторът също изправя двамата герои един до друг: „Ченгелка плаче, а кир Михалаки се подсмива под мустак.“ Ботев слага рамка на диалога. Интересно е, че състоянието на Ченгелка не се изменя — тя плаче. А кир Михалаки е като че ли уморен от тоя разговор. Той може би вече, макар и неосъзнато, започва да се бои от бъдещето — от гнева и отмъщението на такива като Ченгелка.

Безутешните сълзи на бедната жена не са последната щриха на нейния образ. Кир Михалаки тръгва „след шкембето си“. Сълзите на Ченгелка изсъхват, от сърцето ѝ се изтръгва проклятие: „ — Пари да те парят по дроба! Веригата, що ми си взел, дано на шията ти ръжда да я изяде! А с чергата ми носилото да ти покрият! — пропя или все едно проплака Ченгелка след кир Михалакя и влезе в къщата си, да набере бурен и да нахрани децата си.“ Неизмеримо е нейното отчаяние, но още по-силна е омразата ѝ. Великолепният диалог между кир Михалаки и Ченгелка завършва с подчертаване на класовата ненавист, на класовия

антагонизъм между тях. В клетвите на Ченгелка има сила и решимост, в тях звучи реална заплаха.

Сценката между кир Михалаки и Ченгелка надхвърля границите на обикновения фейлетонен диалог. В Ботевите фейлетони диалогичната форма се среща рядко. Тя е много характерна за Каравеловия фейлетон и носи съвсем определено печата на жанра: в диалога се противопоставят най-често не герои от плът и кръв, а носители на идеи, на противоположни позиции — образи-схеми. Диалогът в „Това ви чака“ е от друг тип: в него идеите, възгледите живеят и се осъществяват във и чрез образите. Образите са обрисувани с белетристична плътност.

„Това ви чака“ има втора част — доста различна от първата. Настъпва часът на възмездието — хайдути отвличат кир Михалаки заедно с три торби пари в Балкана. Загубил парите си, кир Михалаки загубва и чорбаджилъка си, загубва всичко. В селото се връща не всесилният кир Михалаки, а Михал, за подбив на децата.

Втората част на разказа — „възнесението“ на главния герой, е осъществена по-условно, като предполагаема действителност, като действителност от бъдещето. Първата част е написана с реалистична точност и плътност в изграждането на образите и в рисуването на картините. Във втората част реалистичните подробности са по-малко. В отделни моменти разказът за възнесението на кир Михалаки се възприема като своеобразно ехо на разказа за неговия чорбаджийски възход и сила. Звучат пародирани реплики от разговора на кир Михалаки с Ченгелка, изпълнени с много ирония: „ — Моля ви се, братя! — вика кир Михалаки. — Моля ви се като на бога — недейте ме затрива. Пет дечица имам. . .“ „ — Не съм те карал да раждаш толкова деца — отговаря свети архангел и ножовете без икономия плющат по гърба на кир Михалаки. . .“

На следващия ден всички празнуват „възнесението“ на чорбаджията. „Едни приказваха, че видели как ангелите метнали на шията му верига. . .“ Възмездието е вече факт, клетвите на Ченгелка настигат кир Михалаки. Но „фактичността“ е внушена с добре отмерена условност. Ангели влачат кир Михалаки въз баира, появява се свети архангел, ангелите полагат на главата на чорбаджията „венец — нажежена пиростия. . .“, „в рая със синовете на бога яде попара“, „. . .и бог,като чорбаджия, без пари и той надали ще може да има ум. . .“ Но. . . „Кир Михалаки с пари откупи се и от бога“. Условният, фантастичен декор, изтъкан от намеци и иносказание, буди асоциации с Ботевите фейлетони „Послание от небето“, „Политическа зима“. . . Редуват се забавни хрумвания, шеги, пластични, раздвижени картини, остроумия, непресекващ поток от хумор и ирония.

Двете части на „Това ви чака“ въпреки стиловите различия между тях са тясно свързани. Разказът има своеобразен, но единен по своя замисъл строеж и цялостна композиция.

Първата картина, скицирана с белетристично умение в началото на разказа, маркира времето на действието и „включва“ героя-разказвач като герой-участник в разказа. „Седим срещу Възнесение с дяда Обрешка Картункович на пътя и гледаме как си играят децата на „пещ-пещ-пещице“.“

Втората част на разказа започва с диалог. Още в първите реплики се уточнява времето на действието — нощта на възнесението. Разговорът се води между автора-участник и неговата. . . баба:

„— Бабо мари, защо не духнеш туй пусто кандило, ами свети на котката, та драще по рогозката и ме не оставя да заспя?

— Грехота е, бре синко. Как да го духна, като тая нощ ще се възнесе Господ?“

Завършил първата част на разказа с най-високото си художествено постижение — разговора между кир Михалаки и Ченгелка, Ботев подхваща във втората част нов разговор — също с ярки белетристични качества. Образът на бабата —

бегло набелязан само в този въвеждащ диалог — е много колоритен. Той обогатява битовите багри и цялостната атмосфера на творбата. Героят-разказвач е твърде безпощаден към старицата. Той снизходително ѝ се присмива за нейната наплашеност, наивна религиозност, патриархален консерватизъм. Във всяка негова реплика се чувствува снизходителна подигравка и присъда. Отговорите на бабата внасят тънки битови детайли в разказа. Героят се обръща присмехулно-добродушно към нея:

„— Аз пък мислех, че ти ще се възнесеш; гледам те: замязала си на вампирин.

Ех, баба — де тоя господ? Който е праведен, само той се възнася; ами аз — какви добрини съм сторила?

— Изгаси кандилото — ето ти една добрина. Сред нощ е вече, господ трябва да се е възнесъл.

— А-че зная ли? Ако се е възнесъл, то да го изгася, пък утре запали-ща го по-ранко, хайде."

Когато загърмяват пушките — вестители на кир Михалакевото възнесение, бабата „се кръсти и бие поклони". На ироничната бележка на нейния внук, че ангели възнасят кир Михалаки, тя възкликва:

„— Млъкни, бре поразио, какви са тия ангели от тебе? Това са хайдути. Отиде добрият човечец!"

Въвеждащият диалог във втората част на разказа е затворен отново в чудесна, пъстра рамка, изпълнена със свежи битови багри и топъл смях:

„— Бабооо! Възнесе се вече, хайде угаси кандилото.

И наистина баба ми не беше дотолкова диване: позна, че не господ се възнася, а кир Михалаки, и от страх да не зърнат и нея ангелите и да дойдат да я възнесат — тя духна кандилото и влезе да се моли богу под чергата. И, слава богу, котката престана да драще по рогозката, и аз си заспах."

„Възнесението" на кир Михалаки променя коренно преди всичко него и неговата съдба, променя селските хлапета и тяхното отношение към чорбаджията, променя се и животът на Ченгелка — „. . .на Възнесение Ченгелка запали на св. Мина свещ за 10 пари, но то затова, че мъжът ѝ не беше в хапуса". В края на разказа се появява жизнерадостният мъдър образ на дядо Обрешко Картункович. Той гледа как децата се подиграват на Михал и. . . „се смее, смее, смее и дума: „Не стига на магарето крастата, ами и мухите го хапят." „Това ви чака" завършва със силния, бодър и оптимистичен смях на дядо Обрешко. Читателят отнася със себе си жизнената сила и ведрост на този смях.

Композицията на „Това ви чака" е изградена върху драматичното противопоставяне на двете части — противоположни и същевременно здраво споени помежду си.[1]

Ботев поставя интересно подзаглавие на „Това ви чака": „Ако не е истина, не е и лъжа." Може да се предположи, че това подзаглавие е насочено към „развръзката", към втората по-условна част на разказа. По-вероятно е обаче то да разкрива съществен момент от замисъла на творбата. Ботевите фейлетони имат винаги някаква фактическа основа. Фактът, в най-широкия смисъл на думата, е същностна жанрова особеност на Ботевия фейлетон. Тук минава една от съществените разграничителни линии между „Това ви чака" и Ботевите фейлетони.

Героите, събитията, действието в „Това ви чака" са измислени, „не са истина". Само в първите пасажи на разказа авторът споменава между другото действителни лица — Михайловски, Найденов, Генович, „букурещките безиргяни" и патриоти, — но това е епизодичен момент в разказа, обособено „фейлетонно

---

[1] Тази особеност на разказа забелязва пръв Малчо Николов: „Втората част, пише той, е антитеза на първата . . ."Разказът „прилича на малка драма с две действия: злото, което брутално владее в първото, във второто е жестоко наказано и осмяно." (История на българската литература. С., 1947. с. 152.)

петно“ в него. В основата на „Това ви чака“ лежи не фактът, а „измислицата“. Но измислицата е съвсем правдоподобна, „не е и лъжа“. Разказът е изграден със средствата и по законите на реалистичната типизация и индивидуализация. Той е значително постижение на възрожденската ни белетристика. Дълбоко погрешно е твърдението, че с него „Ботев не е преследвал художествени цели“, че разказът извиквал само „илюзия за художественост“[1].

Всички посочени особености на „Това ви чака“ говорят за художественото богатство на творбата. Тя заема определено място в цялостния творчески път на Ботев. И не само в неговото творчество, но в развитието на нашата възрожденска литература въобще. Както вече изтъкнахме, „Това ви чака“ е единствен опит на Ботев в областта на белетристичните форми, опит — сполучлив и ярък, безспорен документ за възможностите на поета в тази насока. Разказът е тясно свързан с традициите на нашата възрожденска белетристика и преди всичко с творчеството на Каравелов. Редица особености на „Това ви чака“ отвеждат към Каравеловите повести и разкази — сатирично-натуралистичното виждане на някои страни от действителността, гротескно-хиперболичното портретуване на някои герои, фейлетонно-публицистичните моменти в повествованието. . . Тези особености характеризират не само Каравеловата белетристика, но почти цялата ни възрожденска художествена проза. Те съответствуват на нейната степен на развитие, на вътрешните ѝ закономерности и несъмнено отговарят най-добре на потребностите на момента, на художествените изисквания на възрожденския читател. Без да се откъсва от традицията обаче, Ботев в своя единствен разказ я доразвива, внася нови елементи в нея. Подхващайки някои черти на най-хубавата Каравелова повест „Българи от старо време“, той сполучливо индивидуализира отделни образи, умело дозира тяхната типичност и тяхната индивидуална жизненост и неповторимост, като проявява особено тънък усет за битовите детайли и колорит на повествованието. Тези познати елементи и особености на възрожденската белетристика Ботев осъществява в рамките на краткия разказ, разказ със своеобразна, нова за възрожденската ни литература композиция, изградена върху остър драматичен конфликт.

Творби като „Това ви чака“ или „Българи от старо време“ са този необходим и неоценим художествен опит, без който едва ли бихме имали сатиричната проза на Ив. Вазов и Елин Пелин, на Алеко Константинов, Г. Кирков, Г. Стаматов, Хр. Смирненски. . .

---

[1] Мих. Димитров. Христо Ботев. Идеи, личност, творчество. С., 1946. с. 298.

ДА СЕ ЗАВЪРНЕШ. . .

Петко Тотев

Не е трудно да се види общият биографичен извор на носталгията у нашите възрожденски поети. Всички те напущат бащиния дом рано, отиват да се учат в Русия или на Запад, завършват или най-често не завършват своето учение, за да отдадат всичките си сили и цялата си нетърпелива младежка енергия на борбите, които води българската революционна и нереволюционна емиграция в Букурещ, Одеса, Белград, Цариград. . .

В носталгията на българската възрожденска поезия се усещат конкретни съдби, младежки лирични изповеди, които следват спонтанните изблици на трепетно и живо чувство. Всички това е изтъкнато добре в проучванията на поезията от Възраждането. Но тук се крие и една подводна опасност, която невинаги се осъзнава добре. Невинаги се прекрачва прагът на биографизма и „наивитета“, за да се видят по-едрите измерения, по-големите и по-сложни стойности на възрожденската носталгия.

За всички е ясно, че образът на майката в поезията на Раковски, Чинтулов, Славейков, Каравелов, Ботев е неразделен от образа на родината. Възрожденският поет, който изплаква с пълна искреност майце си всичко, що е наболяло в сърцето и душата, по най-естествения път открива родината дълбоко в своята същност на човек и българин. Тъкмо откритието тук е най-важното и най-характерното. Защото носталгия винаги е имало и ще има. Ще има дори в най-рационалистични и несантиментални времена.

Откритието на родината в самата светая светих на човека у възрожденския поет съвпада исторически с възкресението на отечеството, с могъщ изблик и подем на националното чувство, което най-рано, най-точно и безпогрешно долавя полъха на бъдещото освобождение, на независима и свободна България.

Предусещането на свободата е основният, но не единственият тон в богатото съзвучие на възрожденската носталгия. Чрез нея се прониква и далеч в миналото, в трагизма на народа, в историята на неговата вековна мъка. Довчера трагедията на българина е изглеждала непреодолима и сякаш предопределена. Тази истинска драма, както е известно, ражда „Жестокостта ми се сломи“ от Петко Славейков, възлова творба не само във възрожденската лирика, но изобщо в българската поезия, в избирането на нейния основен път.

Възрожденската носталгия — това е първото лирично предчувствие на бъдещото свободно отечество и същевременно първият дълбоко личен и единосъщен плач по неговата вековна трагична орисия. И не само това. Българската възрожденска носталгия съдържа и знаменитата славейковска сломена жестокост. Още на първите душевни кръстопътища, още при първите колебания тя ясно, категорично (същевременно деликатно, с неподозирана за възрожденската ни

лоезия тънкост) сочи значението тъкмо на вътрешния, най-интимния избор, който поетът прави в съвременността.

Откриването на отечеството чрез сърцето, чрез най-съкровените чувства на човека е вечна тема на поезията, позната от дълбока древност.

Когато майката в Чинтуловото стихотворение „Стара майка се прощава със сина си“ (Цариградски вестник, 6 авг. 1849) изпраща своя син в чужбина, в нейната скръб, в нейната драма сякаш се повтаря нещо вечно, нещо неизбежно в орисията на жената. Синът, който вечно напуща бащината стряха, и майката, която вечно чака на прага. . . В общочовешките измерения на тази безсмъртна тема Чинтулов пръв от възрожденските ни поети успява да внесе чисто българско съдържание, да въведе съвременността, духа на XIX в., първия още смътен, но остър, пронизващ порив към нещо ново, очаквано, желано.

Синът ще тръгне на учение в Русия. Ще достигне ли дотам? Няма ли да спре в Браила? Ако даде бог да се изучи, какъв ще стане — учител или свещеник? Ами ако се събере с буйни приятели? Тревогите на майката са безкрайни. Мъката от раздялата е остра и непреодолима. И все пак ударението в „Стара майка се прощава със сина си“ не пада върху раздялата, а върху благословията:

Върви, носи си много здраве
и споменувай пак за нас.

Майката си остава майка: тя ще живее единствено с мисълта за сина, с копнежа по него, с трепета на далечните му и неизвестни радости и скърби. Но има нещо друго в „Стара майка се прощава със сина си“, нещо още по-силно и дълбоко в майчиното вълнение: благословът за добър път! Майката още не знае в името на какво да благославя своя син в часа на разлъката. Всичко е само предчувствие, надежда, вяра. Когато приятелите изпращат по обратния път своя другар, те знаят какви думи да му кажат на изпроводяк, защото заветът е общ, той е вече оформен, осъзнат, толкова пъти почувствуван до сълзи по тайни и явни събрания, по потайните пътища на пълното жертвено обречение майце си. Приятелите полесно могат да кажат:

Но там във бащини обятя,
кога те радост огради,
смисли, че общите ни братя
във мрак живеят и мъгли. . .

(„Изпроводяк на един българин из Одеса, Цариград. вестник, 6 авг. 1849)

А майката има само своята благословия — няколко думи, завещани от вековете — върви, носи си много здраве. . . Наглед общи, често срещани, фолклорни думи. Но в Чинтуловата поезия зад тях се усеща могъщото очертание на съвършено нов образ. Със силата на майчиното проникновение жената минава през болката на изпращането и раздялата към предчувствието на нещо голямо, велико, небивало, към което с цялото си същество е устремен и нейният син. Майката не би могла да назове новия център на притеглянето, синът навярно също не би могъл още да го назове точно, но той се усеща — нещо властно се носи във въздуха, изпълва със светла тревога стародавния бит на българина. Неясното, но силно предчувствие е възрожденският въздух на Чинтуловото стихотворение. Това е опънатият нерв, чрез който общата тема за раздялата на майката и сина започва да звучи злободневно; мотивът за пътуването и завръщането започва да придобива автентичното си българско значение. Ако искаме да бъдем по-конкретни, можем да кажем, че в Чинтуловото стихотворение „Стара майка се прощава със сина си“ се поставя крайъгълният камък на Ботевото „На прощаване“.

Изследователите на стихотворението „Стара майка се прощава със сина си“ отдавна са забелязали най-важната му особеност: чрез чувствата на майката

поетът е съумял да изрази и вълненията на сина. Наличието на толкова фин лиричен подтекст, както бихме се изразили днес, само по себе си е крайно интересно и рядко явление в началния етап от развитието на възрожденската ни поезия.

Нека разгледаме тази особеност на Чинтуловата творба с оглед на носталгията. Зад мъката на майката, зад простата човешка драма на жената, която остро предусеща, че няма да има достатъчно сили и дни да дочака завръщането на чедото си, започва да се очертава и друга, още по-сложна драма. В съотношението между лиричния текст и подтекст във възрожденското стихотворение „Стара майка се прощава със сина си“ се очертава ясно конфликтът между майката (за нея най-трудно на света е да се раздели с чедото си, но тя го благославя да тръгне по широките и неведоми друми на света) и сина (той се впуща в далечно плаване, но още в момента на тръгването замечтава и за завръщането — дано отново някога да види бащината стряха). Така се очертава още у Чинтулов пълният обем на носталгията като драматично и пълнокръвно човешко чувство.

Вече се спряхме на благословията — завършека на майчиния изпроводяк в Чинтуловата творба. От гледище на лиричната постройка на стихотворението трябва да подчертаем още веднъж този момент. Както се вижда и чувствува, вълнението на сина е на втори план, в подтекста на стихотворението. Така на преден план още повече изпъква непреодолимата драма на майката. Тя знае, че се разделя завинаги, и въпреки всичко дава своя благослов:

В страни ти чужди ще да идеш,
къде ти сочи съвестта,
светът и хората да видиш
и да си търсиш там честта.

Пред нас е пълнокръвната възрожденска носталгия — с драмата на пътуването и завръщането, изпращането и посрещането, майката и сина. Не е трудно да се види, че лиричното ударение пада тук върху пътуването, изпращането, майката, победила себе си, за да каже:

. . .ще да идеш
— — — — —
светът и хората да видиш.

Чрез драматичното движение на майчиното чувство, чрез възрожденския акцент в носталгията като вечна борба на пътуването и завръщането, на порива към далечното, непознатото и тягата към уютния бащин дом ние усещаме как се разчупват хоризонтите по класическите закони на Възраждането, как майката-родина сама сочи на своите синове пътя към големия свят и хората, към постиженията на епохата и върховете на знанията и търсенията, към борбите, в които се решава бъдещето.

За да подчертаем още по-добре възрожденското ударение в носталгията, ще си послужим и със съпоставка. Деветдесет години след появата на „Стара майка се прощава със сина си“ от Добри Чинтулов в 1940 г. Николай Марангозов издава най-хубавата си творба — поемата „На повратки в село“. Още сравнението на заглавията ни води към целта: у Чинтулов става дума за изпращане, изпроводяк, у Марангозов — за завръщане, повратки. В „На повратки в село“ ударението пада върху завръщането, посрещането, преживяванията на сина. В същност смяната на носталгичното ударение се извършва още у Пенчо Славейков и Димчо Дебелянов, но за нас в случая са важни началото и краят на процеса, цикълът, затова най-напред се спираме на Марангозов.

Синът вече много е пътувал по големия свят, много е видял и патил, много поприща е изпробвал. Разочарованията са били все повече и повече. Колко пъти любознателността и възрожденският порив са се сблъсквали със студенината и разрухата на един обречен свят, подкопан из основи?

Процесът се развива по следния начин: най-напред вниманието се съсредоточава в момента на завръщането, на повратките. След това се разработват различни варианти на срещата с майката — като се започне от копнежа „да се завърнеш в бащината къща, когато вечерта смирено гасне“, та да изплачеш на майчиното рамо цялата си несрета, самотност, безпризорност, и се завърши с просветленото, пролетно ведро предчувствие, че онова, което ще откриеш под бащината стряха, е много повече от очакваното, че тъкмо под тревненските небеса се спуща „на мойто щастие сънят“. . . Най-сетне, най-късно емоционалният център на носталгията се премества все повече и повече към завръщащия се и в самия вътрешен строеж на творбата. У Марангозов вътрешнокомпозиционните елементи се разполагат вече в обратен ред в сравнение с онова, което знаем от Чинтуловото стихотворение „Стара майка се прощава със сина си“. Докато у Чинтулов зад безизходната мъка на майката напира заветът на родината към нейните синове — светът и хората да видят, да приобщят своето отечество към големите идеи и борби на времето, да изтръгнат бащиния си край от изолацията, изостаналостта, инертността на бита, сънливата азиатска бездеятелност, то у Марангозов, обратно, зад радостта на майката, дочакала по чудо чедото си, се отваря трагедията на сина, завръщащ се от далечното плаване като корабокрушенец.

От изпроводяка — изпроводяк съдбоносен и последен, но пълен със себеотрицание, надежда и вяра — до повратките, до щастливите майчини сълзи, в които смъртно умореният и разочарован син търси „последна пристан и заслона“; от възрожденския порив към света и хората до бягството назад към бащината стряха, майчините скути, спомена от детството — каква тънка и фина сеизмограма е носталгията за големите промени в живота и литературата през едно съдбоносно столетие. . .

В цялостното изследване на пътуването (носталгията) — от отиването до завръщането — най-интересна е динамиката на основните образи — майката и сина. В „Стара майка се прощава със сина си“ от Добри Чинтулов, както и в „Майце си“, „На прощаване“ от Христо Ботев, както в „Жестокостта ми се сломи“ от Петко Славейков, майката е жив, земен образ. Зад майчината драма винаги напира огромна жизнена сила, насочена към бъдещето, дълга, призванието на идните поколения. У Дебелянов и Марангозов майката е вече майка-спасителка. Тя е оня заник, към който с последни сили се стреми синът след безброй неравни битки и безчет люти рани. Майката-родина в часа на надеждата и устрема и майката-родина в най-тежкия час на поражението. Първият и последният образ на най-възвишеното, най-съкровеното човешко чувство, началото и краят на нещо безначално и безкрайно — обичта към отечеството. . .

Синът. Шестнадесет-осемнадесетгодишен той се разделя с баща, майка, роднини и приятели в местността „Джанкуртаран“ (турска дума — означава „спокойствие на душата“) край Сливен или в местността „Сополивите камъни“ край Копривщица, тръгва пеш през Балкана за Влашко и Русия. Революционер или мирен книжовник, той все по-често започва да се явява по големите пътища и кръстопътища на Европа. Редки, драгоценни, безкрайно трудни пробиви и победи, много повече неуспехи, разочарования, поражения. Мечти за европеизъм, а после внезапни вглеждания в родния край, където се оказват зарити не само панагюрските златни съкровища, не само най-големи ценности на миналите векове, но и утехите за бъдещето.

Майката и синът остават неразделни докрай. Както и да се преплитат и преливат техните чувства, където и да пада лиричното ударение в различните исторически периоди, който и образ да излиза на преден план, който и да отива в подтекста, разривът е невъзможен. Чрез пълния цикъл на носталгията, разработен в българската поезия изключително подробно и от първокласни майстори,

родината се слива с личната съдба и участ на всеки търсещ човек — с целия му жизнен път от люлката до гроба, с пътуването в неизвестното и със завръщането в новооткритото известно, с победите и пораженията, с цялото съотношение между малкото радости и победи и бездната от страдания и неволи.

Нека повторим: у Чинтулов откритието на майката като поетичен образ съвпада с изграждането на представата за родината в съзнанието на българина от средата на миналия век. Началото на възрожденската поетична носталгия съвпада с историческото начало на шестдесетте и седемдесетте години — период, през който подемът на българския национален дух достига най-високата си точка.

Възрожденският характер на българската носталгия, чинтуловско-славейковското и ботевско-каравеловското начало в нея — това е нещо изключително важно, основно, определящо в случая, който разглеждаме. Както вече отбелязахме, макар и най-бегло, в нашата поезия майката се развива, синът се развива, самото носталгично чувство се развива. Но когато един съвременен или един бъдещ български поет изведнъж почувствува остро, пронизващо желание да се върне в бащиния дом (все едно какъв ще бъде поводът), той изминава и ще изминава в себе си пътя на българската носталгия и неудържимо ще се стреми към нейната първооснова — към първата, първооткритата възрожденска представа за майката-родина. Българинът си представя бащиния дом във възрожденски стил и това не е случайно. Когато проф. Иван Лазаров пристъпва към задачата си да изгради паметник на Димчо Дебелянов, той още от първия момент си представя вечно очакващата копривщенска майка — тъкмо възрожденското превъплъщение на носталгията.

И колкото повече разочарования натежават в късните разновидности на носталгията, толкова повече се засилва тягата към нейните светли, бистри, кристално чисти възрожденски първоизвори. Това е носталгия вътре в носталгията, ако можем да се изразим по този начин. В мигове на слабост и умора, на резигнация и депресия, когато трябва да се съберат нови духовни, морални и интелектуални сили за следващото пътуване в неизвестното, българинът търси цяр за своята душа не просто и изобщо в бащиния дом, а тъкмо в къщата с големите топли възрожденски стрехи, в тихия двор с белоцветните вишни. Колкото по-разбит се връща синът, колкото повече и по-люти са неговите рани, колкото по-слаб и безпомощен се усеща той, толкова повече расте копнежът да се прелее у него от немощното рамо на старицата вътрешната неизчерпаема сила на възрожденската майка и сред топлота и нежност отново да прозвучат призивните слова: ще идеш — света и хората да видиш! Колкото повече човекът съхне и вехне от ожесточение към себе си и другите, толкова по-неудържимо напира желанието да се чуят отново думите на дядо Славейков — жестокостта ми се сломи. Колкото повече силата и слабостта (майката и синът) се раздалечават във времето и пространството, толкова по-остра и по-актуална става носталгията. Ясната истина трябва да ни отвори очите, за да преодолеем немалко упорити предразсъдъци.

Доста често се смята, че носталгията, общо взето, е консервативно чувство, живеене предимно с миналото. . . Ала нищо подобно! В първоизворите се търси сила, в завръщането се подготвя следващото пътуване, чрез издирването на най-дълбокия корен на нашето синовно самочувствие или угризение се прави дълбок сондаж през всички безплодни и сухи пластове към неизчерпаемите източници на енергия към вечната жизненост на народа, към непрекъснатото възпроизвеждане на Възраждането — Възраждането като епоха и изобщо като символ на прогреса, на непрекъснатото движение напред и нагоре.

В светлината на българската поезия виждаме носталгията като благородно, пълнокръвно човешко чувство, което включва и мъката, и благословията на

майката при раздялата, човечния ѝ копнеж по странствуващия син; и вечната жажда на странника (дори и на най-декласирания, лумпенизирания, космополитния) да се завърне в бащината къща. Вечно пътуване и вечно завръщане, вечно взаимопроникване на чувствата у посрещащите и изпращащите, у изпращаните и посрещаните; вечна смяна на уморените, отрудените, състарените, ранените синове с новите шестнадесетгодишни чеда на неизменно силната, животворящата, непрекъснато обновяващата се майка-родина. Тя единствено има толкова широки обятия, че да прегърне едновременно и тръгващия невръстен юноша, и завръщащия се с безбройни рани, умиращ вече пътник. Тя единствено има толкова голямо сърце, че да издържа на непрекъснатите изпроводяци и повратки. Тя единствено има толкова голяма сила — да побеждава всяка земна умора, всяка човешка суета и себеизмама по големия звезден път към бъдещето.

Майката, земята, планината, гората — родината. Чинтулов започва с основната, най-важната връзка: майката и отечеството. За съвсем кратко време възрожденските поети ще използуват всички възможности.

Кой не е попадал под въздействието на всепроникващата носталгия в безсмъртната българска песен „Хубава си, моя горо“?

Който веднъж те погледа,
той вечно жалее,
че не може под твоите сенки
да изтлее.

Появяват се гората и планината. Съвсем наскоро ще се роди и стихът „Балканът пее хайдушка песен“. Гората и планината, роднят дом, земята на дедите, вечно чакащата майка — всичко това е издигнато на голяма поетична висота във възрожденската поезия, слято е в един образ, винаги поразяващ с чудото на първооткритието, с дълбокия спонтанен лиризъм, който по най-естествен път споява най-интимните, най-личните пориви и вълнения с общото мощно национално възраждане.

Вслушайте се в това каравеловско изтлее. . . Да се отпуснеш свободно и бавно-бавно в обятията на майката-земя, да се слееш с нея по извечните закони на природата, тихо и незабелязано да станеш част от вечно младата, вечно зелената гора, да се приобщиш завинаги към неизменното тържество на пролетта. . . И да знаеш, да усещаш с цялото си същество, че това е невъзможно, че предстои голямото пътуване с неговите борби и рискове, че ще участвуваш в тях по дълбоко убеждение и дълг — с мисъл, страст и воля, всеотдайно, до последното дихание; че никой не ще знае къде по широкия свят ще оставиш белите си кости. . . Каравеловският копнеж да изтлееш под сенките на родната гора ни въвежда в дълбоката и неизбежна драма на човека, който рязко трябва да измени темпа и смисъла на едно хилядолетно битие, да се отдели от своето лоно в името на съвършено нови цели и задачи.

Законът на човешкото чувство е обратен на закона за гравитацията. Колкото се увеличава разстоянието от старта, лоното, бащиния дом, родната гора и планина до мамещите далнини на неизвестното, неоткритото, неизпитаното, непреживяното, толкова повече расте желанието за завръщане вътре в самата ни решимост да изгорим без остатък в полета към безименните още звезди. Силата на привличането била обратно пропорционална на квадрата на разстоянието. . . Каква ти обратна пропорционалност! Обратно пропорционални са само механиката и сърцето.

С драмата на човека, изтръгнат от родния край, започва и Ботевата поезия. Какво бурно, неочаквано за нашата възрожденска поезия движение на чувството още в първото стихотворение на Ботев — „Майце си“ (напечатано от Петко Славейков във в. „Гайда“ през 1867).

Както всички пътници по големия свят, и момъкът от Калофер в безкрайните дни и нощи „по тази тежка чужбина“ призовава най-напред майката, мечтае да падне в нейните прегръдки. Но за да достигне до кристалната чистота на стиха „в прегръдки твои мили да падна“, поетът вече е преминал и през тежки разочарования („Много аз, мале, много мечтаях“), и през конфликтите на дружбата и приятелството („Приятел нямам. . .“), и през надвисналата тъй ранна самотност („Освен теб, мале, никого нямам“), дори през внезапния въпрос (зададен в 1867г.!) ще се намерят ли в опустошената душа сили поне за обич към майката:

. . . но тука вече не се надявам
тебе да любя: сърце догаря!

Достигаме до началото на „Майце си“ — неочаквано, страшно:

Ти ли си, мале, тъй жално пела,
ти ли си мене три годин клела,
та скитник ходя злочестен ази
и срещам това, що душа мрази?

Майчини клетви (няма по-страшни проклятия!) — и то тригодишни! — ето дълбочината на бездната, наречена изгнание. „И срещам това, що душа мрази“ — ето какво е чужбина. . .

Драматичното напрежение и богатство още в първото Ботево стихотворение е безпримерно в българската поезия. И в една „интимна“ творба Ботев далеч изпреварва времето си, смело и рисковано навлиза в неподозираното движение на едно чувство, което на пръв поглед е неизменно — чувството на сина към майката.

Ботев неочаквано започва с повратки! Толкова по-интересно е да се проследи по-нататъшното развитие, в което епохата си казва тежката дума и вниманието на поета — по законите на Възраждането — все повече се съсредоточава върху изпроводяка.

Каква огромна разлика между „Стара майка се прощава със сина си“ и „На прощаване“! Чинтуловият и Ботевият изпроводяк са отдалечени само с 22 години (1849—1871). А от „Майце си“ до „На прощаване“ са изминали само четири години. Как се усеща стремителното развитие не само на българската поезия, но и на българското национално чувствуване и мислене, бурното ускорение на седемдесетте години — решителни, съдбоносни, победни!

В „На прощаване“ възрожденската майка е символ на победата, на решителната схватка, която (независимо от жребия на синовете!) ще бъде спечелена на всяка цена, неминуемо. Ако синът падне с куршум пронизан, майката е тази, която ще предаде неговия бунтовен завет на братята невръстни, за да продължат борбата до победния край:

Дано ми найдат пушката,
пушката, майко сабята. . .

Ако синът се завърне жив и здрав от кървавата сватба, майката е тази, която най-напред ще го посрещне:

. . . ела ме, майко, прегърни
и в красно чело целуни —
красно с две думи заветни:
свобода и смърт юнашка!

Няма майка с по-голяма сила. Българската майка юнашка в Ботевата поезия е гениално обобщение не само на родината, но и на революцията. В часа на бунта родината става безкрайно силна: нейният завет към невръстните, към бъдещите борци е неизмеримо по-мощен от безкрайната скръб по загиналите. В часа на победата всички чеда на майката-родина са живи и безсмъртни.

Майката — родината — революцията. Ботев е гениалната българска спойка на това завършено триединство. „На прощаване“ — не е ли това вечната раздяла с мечтата да се завърнеш? Ботевското завръщане! Да се завръщаш вечно в оня ден първи, когато буря кърши клонове, а сабя ги свива на венец? Да се завръщаш от безсмъртието във всички бъдещи битки на смъртните за хляб и правда!

В „На прощаване“ пътуването по големия свят намира най-висшия си смисъл — борбата, революцията. Борбата, революцията — това е родината по всички краища на света. Борбата, революцията — това е оня бурен огън, който превръща и най-страшната зима в изоставената мелница край Букурещ, и най-далечната чужбина в неделима част от бъдещото свободно отечество.

Раздялата на сина и майката от изпроводяк се превръща в прощаване. Забележете: по-нова, по-широка дума и по-жертвено понятие. Синът знае — може млад да загине. На прощаване той вижда и баладичното си завръщане. Вижда своята сабя и своята пушка да се предават от ръка на ръка, от поколение на поколение. Сливането на баладичното и действителното завръщане — ето съвършено новите измерения на майката в Ботевата поезия. Виденията на завръщането в момента на прощаването престава да бъде просто носталгия — то ни въвежда още в самото начало към върховете на едно ново революционно чувство, към величествената монументалност на майката-родина, майката-революция.

Но ние не ще разберем тайната на Ботевата поезия, ако не вникнем и в обратната посока: и в най-монументалните, победни поетични обобщения в „На прощаване“ се запазва нещо непокътнато и от най-обикновените отношения между майката и сина; и в най-тържествения час на победоносното завръщане остава нещо и от простата човешка драма в „Майце си“. . .

Така е навсякъде в Ботевата поезия: личното чувство не отстъпва пред общественото, както безбожно се пише все още, а всички човешки чувства на поета-революционер — силни, чисти, благородни — непрекъснато се преливат и обогатяват. У Ботев всяко лично чувство е дълбоко обществено и всяко обществено чувство — и най-възвишеното, най-монументалното — е дълбоко лично, интимно, неделимо. И всичко това не е само хармония, но и драма — непрекъсната човешка драма.

Елементарно е да се говори за родолюбието на Ботев. Но ние не ще го разберем, ако не вникнем в драматичното напрежение и на творби като „В механата“ (1873), ако не усетим същността на тяхното мрачно, „нихилистично“ вдъхновение:

Да забравя край свой роден,
бащина си мила стряха
и тез, що в мен дух свободен,
дух за борба завещаха!

Изгнаникът да забрави край свой роден? Бунтовникът, революционерът да забрави — страшно е да се помисли! — тези, които са му завещали дух свободен, дух за борба? От самото дъно на ада тръгва и набира скорост лавината на Ботевата омраза срещу всички лъжепатриоти, които искат да превърнат най-свещените човешки думи в евтини кръчмарски фрази. Изгарящата безпощадна омраза към всички патриоти на думи пази чиста и недосегаема любовта към отечеството; буреносната закана да забравиш край свой роден е пареща болка и неизличим спомен и преди всичко — жажда за борба, за достойни съратници в революцията, за истински съотечественици. И в най-крайните, най-мрачните стихове на Ботев неизменно присъствува майката-родина, майката-революция. И винаги откриваме нейното присъствие по благородството на Ботевата и ботевската любов-омраза.

Класическите пристани на завръщащите се български поети са Копривщица и Трявна.

Копривщица е абсолютната българска пристан и заслона. Когато Димчо Дебелянов пише през 1912 г. „Да се завърнеш в бащината къща“, в българската поезия за първи път с такава откровеност и кристална яснота се вижда огромното разстояние, което отделя вече чакащата копривщенска майка от нейния син, бездомен и самин под жестоките небеса на една неумолима действителност. Изведнъж усещаме как модерните съобщения неимоверно увеличават километрите, отделящи уютната и топла Копривщица от студения и бездушен Пловдив. Най-обикновеният път, толкова пъти изминаван от копривщенските джелепи и бегликчии, керванджии-търговци, студенти, ученици и учители, изчезва за няколко години просто, не съществува повече. Мостовете за връщане назад са скъсани и отвлечени от внезапен порой. Пътят назад, копнежът да се завърнеш в бащината къща, да те посрещне старата на прага — всичко това съществува вече само в скритите вопли на странника, напразно спомнил майка и родина. . .

Трявна е по-ново явление, въпреки че и то е също така противостояние между Възраждането (майката) и новите времена (сина-несретник). И в Трявна най-напред се налага отделящото разстояние, невъзможността за завръщане, напълно въздушната, неземна усмивка на съня за щастие, романтичният копнеж като единствена и последна възможност да се найде лек за непоправимо нараненатa душа.

И все пак има отлика между Копривщица и Трявна. Срещу Копривщица намираме Пловдив, срещу Трявна — Европа. Изминатият път из трайните класически ценности и из съвременните вълнения, търсения, мятания на европейския дух (Пенчо Славейков), дори из модите, бохемството, младежките ексцесии на времето (Марангозов е озаглавил първата си книга „Хулигански елегии“) — всичко това увеличава наляганeто и в старт-финала: границите на Трявна се разширяват и извън Възраждането. Пенчо Славейков проявява остър интерес и към старобългарската книжнина, и към фолклора. Марангозов изведнъж осъзнава своя род на марангози като дълбока и безкрайна традиция, чиито български корени идат от най-дълбоката древност.

Тревненската школа променя съществено и основния възрожденски образ — очакващата майка. У Пенчо Славейков възловият момент на носталгията има вече по-друго решение:

Виждам се во родний кът,
родна реч слухът ми гали —
свой отново ме зовът
свой които са ме звали.

Бащината къща и майчините скути, всичко най-близко и скъпо в съня за щастие, се събира в копнежа по родната реч, по една-единствена дума от родния език — свой! И у Марангозов по-късно виждаме същата тенденция — в поемата „На повратки в село“ поетът изтръпва пред новооткритото слово на своята майка, с болезнена напрегнатост се вслушва в него, трескаво записва думите-съкровища, покрай които е минавал толкова пъти. Майката-слово, носталгията по родната реч в българската поезия е характерно „тревненско“ явление.

В най-силната носталгична творба на Пенчо Славейков, в първото стихотворение от „Сън за щастие“ намираме стиха „В зори ранил на път. . .“ Ето най-съкровената отлика на тревненската школа: поетът сякаш тръгва, а той в същност се връща. . . Отиването и връщането започват да се сливат, посоките сключват кръг около Трявна, около най-простия и най-сложния смисъл на най-простите и най-сложните, първите и последните, най-важните неща, с които живее човекът.

При късното завръщане в Трявна прозвучава и един нов мотив — угризението. В носталгията на повратките горчи синовната немара и небрежност. И тук най-естественото човешко чувство — упрека към себе си за късното завръщане,

за недостатъчните мисли и грижи за родителите — се превръща в равносметка за годините на търсенията, за пътуванията по големия свят, за смисъла на победите и пораженията далеч от родните брегове.

Завръщане или ново пътуване? И болката, и угризението, и радостта пред срещите с близките — всичко се превръща в могъщ ускорител за проникването в нови ценности, които са били под носа ни, но досега не са съществували за нас. Студентът, изучавал архитектура из немските университети, преоткрива тревненските зографи и марангози, застава смаян пред благородството на тяхното изкуство, пред спокойното изящество на българския вечно търсещ, вечно неспокоен дух. Българският момък, познал волността и бохемството на европейското студентство, сега с удивление се вглежда в характера на своите родители, в невероятното равновесие на техния дух, в могъщото им търпение и — най-важното — в способността им да възприемат новото безшумно, дълбоко да го осмислят по неуловимите закони на балканджийската предприемчивост и изненадващо да се оказват далече преди ония, които все за новото приказват, новото преследват, догонват, настигат. . .

И по-ранното, и по-късното завръщане в Трявна съсредоточава вниманието върху неочакваните открития по обратния път към дома. Пътешественикът, който се завръща, чувствува с истинска вътрешна радост, че скитанията по света не са били напразни, ако са предизвикали макар само това — преоткриването на бащиния край. Носталгията се обогатява и същевременно по нов начин се доближава до своя първоизточник — вечния творчески порив към непознатото, неоткритото.

Завръщането в Трявна открива пред българската поезия истината, че творческите търсения и открития са неравномерно разположени по целия път — от началото до края, от отиването до връщането, — че търсените пробиви и изненади често са повече във втората част на пътуването. Докато годините на странствуването разширяват хоризонтите, обогатяват връзките и културата, обновяват техниката и технологията, то завръщането води към посоките на същността, дълбочината, верността към себе си и към хората, които единствено можеш да назовеш свои. Само със спонтанното и всеотдайно движение към своите можеш да осмислиш — оказва се — и цялото пътуване по света: и откриването на всички морета и континенти, и търсенето на съкровища по пиратските скривалища, ермитажите, библиотеките, университетите, усамотените мансарди и революционните булеварди, и минаването през огромната ледена пустиня, наречена чужбина, и през подвижните пясъци на модните увлечения и страсти на деня. Тогава елегичният тон на „Да се завърнеш в бащината къща“ се прелива в кристалната лирична чистота и философска дълбочина, в ефирната утринна бодрост на „В зори ранил на път“.

Пътникът приближава Трявна не за да дочака там мирен заник, не дори за да намери на свойто щастие съня, а за да се потопи в утринната свежест на най-щастливия път от всички пътища, да се докосне до своите най-съкровени мисли — дълго търсени, шлайфани, моделирани, а сега тъй прости и ясни, непринудени и свободни, щастливи, приждащи на приливи с утренника в Тревненския балкан.

Радостта на носталгията възражда творческия дух, пречиства го от всичко неасимилирано, недостатъчно или излишно усвоено при големите творчески срещи по света, води към неподозирани извори, скрити в буковата шума на една крачка от нас.

В зори ранил на път аз дишам
на лятно утро свежестта
и милва ми душата бодра
за лек път охолна мечта.

Къде е тежката епическа строфа на Пенчо Славейков? Къде е трудната стъпка на поета? Един български момък с леки самодивски крачки пътува неуморно. И няма вече отиване и връщане — през света минава само този безкраен път в свежестта на лятното утро, в ранните зори на родния Балкан. Пълно душевно очищение, пълно творческо щастие!

И милва ми душата бодра
за лек път охолна мечта.

Носталгията се прелива в радостта на творчеството. Тъкмо в този най-щастлив миг поетът достига до проникновението: творчеството е вечно движение дори в миговете на привидния абсолютен покой:

Спи езерото; белостволи буки
над него свождат вити гранки
и в тихите му тъмни глъбини
преплитат отразени сянки.

Треперят, шепнат белостволи буки,
а то, замряло, нито трепва. . .
Понякога му сал повръхнини
дълга̀ от лист отронен сепва.

Шепотът на белостволите буки и сънят на езерото. Неуловимото загасващо движение по повърхността на водата и тази дълга̀ от отронения лист, която сякаш отбелязва точката на абсолютния покой. Но съществува и цял друг свят: в тихите и тъмни глъбини се преплитат отразени сенки. Тихите и тъмни глъбини са пълни със странните, преплетените движения на творчеството, с неподозираната красота под повърхността. Обърнете внимание колко точна е думата „сепва“ като граница между физическото и духовното движение, между дълга̀та на повърхността и преплетените сенки на дълбините!

В „Сън за щастие“ за първи път в българската лирика носталгията се разкрива в светлината на непрекъснатото пътуване, непрекъснатото движение. Тук за първи път виждаме нов, принципиално различен акцент. Ако до този момент ударението се движи от заминаването към завръщането, от изпроводяка към повратките, то у Пенчо Славейков — и в биографията, и в творчеството му — първостепенно значение придобива смяната на пътуването из чужди земи и светове с пътуването към собствената творческа глъбина. Във вечното пътуване, вечното творческо търсене, носталгията у Пенчо Славейков е тъкмо дълго търсеният път към кристалните дълбини с преплетените сенки. Завръщането сега е щастливо откриване на този нов път. Във ведрината на ранната лятна утрин е намерен отговор на много мъчителни въпроси. Самата радост от творчеството се превръща в усещане на истински своите, единствено близките хора, на родината. От зелената пътека по билото на Тревненския балкан за първи път с такава лекота и непринуденост е обгърната цялата земя. Любовта към своите е вътрешно освобождение: става ясно, че слизането и към най-тъмните философски дълбочини на собственото аз е невъзможно без хората, които ще те нарекат отново свой и които са те звали свой дори тогава, когато си бил далеч от тях.

У Пенчо Славейков носталгията води към щастлива развръзка на тежка творческа драма, която може да има (и има в други биографии) и безутешен край. Чувството към своите в „Сън за щастие“ е фронтова граница на противоположни литературни, естетически, философски школи. Избраният от самия Пенчо Славейков път към Трявна има огромно, принципиално значение за цялото наше по-нататъшно естетическо и интелектуално развитие.

Завръщането в Трявна е очистване от всичко наносно, несвое, от всичко може би и много съблазнително, желано, но непуснало дълбоки корени в българската душа; очистване и прозрение към собствената българска древност, перспектива, единосъщност.

Димчо Дебелянов потегля назад към Копривщица като корабокрушенец. Авторът на „Скрити вопли“ е направил най-късото пътуване в българската поезия — за него отиването до Пловдив е достатъчно. И още първият сблъсък с чуждия свят е съдбоносен, трагичен. Пловдив — „тоя скръбен град — едничък дом на мойта скръб бездомна“, е крайното, окончателното обобщение на цялата съвременност, отхвърлена от поета завинаги още при първото докосване до нейната ледена жестокост.

Всичко извън старата Копривщица е чуждо и враждебно на човека. По тъй добре утъпкания от копривщенци път до Пловдив Дебелянов не среща нито една близка душа, нито едно сродно човешко слово:

Ако загина на война,
жал никого не ще попари —
изгубих майка, а жена
не найдох, нямам и другари.

В българската поезия за първи път попарва сърцето толкова дълбока, всеобща, безизходна самотност. Спорят символист ли е Дебелянов. . . Но и за модния на времето символизъм Пловдив е същият, сред който поетът броди бездомен и самин. Всичко е чуждо, студено, нечовешко — житейското и творческото обкръжение, градежът през деня и рушенето през нощта, тъмницата и старият бивак, дори и споменът:

И толкоз черни мисли ми тежат,
че аз не искам нищо да си спомня.

У Дебелянов носталгията усилва до краен предел и завършва чувството за самотност, бездомност, изоставеност. Това е най-голямото българско приближение до известната мисъл от Дантевия „Ад“, че няма по-голяма мъка от тази в нещастни дни да спомняш отминалото щастие. И наистина „Да се завърнеш в бащината къща“ завършва с жестокото двустишие:

О, скрити вопли на печален странник,
напразно спомнил майка и родина.

Мигновеното видение на майката, родния дом, Копривщица, мигновеният остър копнеж по последната твоя пристан и заслона отново се сблъскват с все същата неумолима и безпощадна съвременност, от която няма спасение нито в спомена, нито в сънищата, нито в паническото бягство. Нещо повече: самотността агресивно настъпва и в територията на действителния спомен, за да го направи недействителен, да го заличи, да го слее с всеобщата сива и безнадеждна съвременност. Елегията „Помниш ли, помниш ли тихия двор“ завършва още по-жестоко, отколкото елегията „Да се завърнеш в бащината къща“:

. . . сън е бил, сън е бил тихия двор,
сън са били белоцветните вишни.

Носталгията обикновено се възприема като връщане към миналото, като поглед откъм миналото. У Дебелянов виждаме обратното: съвременната студенина, жестокост, безпощадност нахлува и в най-съкровения спомен, прониква в последните останали все още топли кътчета на душата; всичко скъпо и мило в детството, в минутното юношеско и младежко щастие гасне и чезне под хилядотонната преса на неумолимата действителност.

Това е краят: майката в съзнанието на сина, напразно спомнил майка и родина; синът, чието паническо бягство назад към тихия двор с белоцветните вишни е спряно пред скъсания мост между миналото и съвременността.

Носталгията у Дебелянов е сякаш най-близо до своите „консервативни“ значения. И все пак на никого досега не му е дало сърце да обвини автора на „Да се завърнеш в бащината къща“, че не е приел боя със съвременността, че се е опитал

да бяга назад към старата Копривщица, че в това бягство гаснат последните надежди. Нещата са конкретни. Лесно е да се обвинява носталгията и носталгичността изобщо, но опитайте се да обвините в нещо Димчо Дебелянов. . . .

Измерение на съвременността са не само нейните победители, но и нейните жертви. Такъв е първият закон на хуманизма, познат от най-дълбока древност. Когато Пловдив убива Димчо Дебелянов, градът няма и не може да има никакво морално право да обвинява поета, че не е съвременен, че е носталгичен, че гледа назад, а не напред. Когато поет с душевната тънкост, крехкост и беззащитност на Димчо Дебелянов е жертва на съвременността, и „най-консервативната" носталгия става остро злободневно, най-съвременно чувство — нерядко единствен (победителите понякога са голяма рядкост) глас на благородната човечност, непримирима и в слабостта си с Пловдив, умираща с протегнати ръце и отворени очи към Копривщица.

Само шест години отделят Славейковото „В зори ранил на път" (1906) от Дебеляновото „Да се завърнеш в бащината къща" (1912), а колко мъка и умора е насъбрана вече в българската поезия. . . В скритите вопли на странника, нанапразно спомнил майка и родина, всички думи се стремят към първото си, основното си значение. Става дума за действителната смъртна умора, за истински последен копнеж да се завърнеш в бащината къща и там да дочакаш своя мирен заник. Чувството няма никакви преработки — то е напълно автентично, спонтанно и затова така дълбоко прониква в сърцата на всички уморени в неравните схватки по безкрайните пътища на света.

С тръгването, заминаването, прощаването, изпроводяка на възрожденските поети и завръщането, посрещането, повратките на поети като Пенчо Славейков, Димчо Дебелянов, Николай Марангозов завършва един голям цикъл в пътешествията на българските поети.

С появата на Никола Вапцаров, на поета-огняроинтелигент, започва новият, космическият етап на пътуванията:

. . . бих влезнал във взривна
ракета, самичък
бих търсил
в простора
далечна
планета.

(„Вяра")

След Вапцаров заглавия от типа „Звездите са мои", „Експедиция към идния ден", „Пътуване към себе си" стават нещо обикновено в българската поезия.

В рационализма и интелектуализма, в научно-техническата гордост и разкрепостеното самочувствие на пътешественика от космическата ера несъмнено е заложен капсулът на космическата носталгия, на небивал по остротата си копнеж по земята, по нашата прохладна зелена планета. Не сте ли усещали още в наши дни как зад някои рационалистични, строго изчислени стихотворни структури, безупречни с математическата си елегантност и строгост, напира стихията на някакъв нов „сантиментализъм"? Квадратът на разстоянието — могъщият и вечен източник и ускорител на носталгията — отново си казва тежката дума. Какви ще бъдат чувствата на новия пътешественик, когато той след космическия студ, след драматични сблъсъци с незнайни галактични и психологични антисветове потърси топлината на земята, родината, бащиния дом, приятелството и любовта?

Бъдещите пътешественици в безкрайните посоки на новото, неоткритото, недостигнатото ще разбират навярно по-добре равенството на разума и сърцето, вечното развитие и на „атавистичните" човешки чувства, равноправието и на

„най-консервативното“ от тях — носталгията. Бъдещите покорители на нови светове и антисветове ще усещат все по-остро земното неделимо единство на устрема към далечното, неоткритото с копнежа да се завърнеш. Това ще бъдат свободни чувства на свободни хора. Можем да не се съмняваме — и сред неподозираното богатство на бъдещото изкуство все по-добре ще бъдат чувствувани, разбирани, ценени и дълбокото душевно просветление на пенчославейковското завръщане, и дебеляновската смъртна умора и самотност, и вечно чакащата майка, кротко седнала на прага, която никога не пита и не ще пита завръщащите се синове победители ли са или победени.

Часът на второто завръщане наближава. И не в името на „консерватизма“, на някакъв временен отлив от прогреса, както едностранчиво се мисли понякога, а в името на следващото пътуване, чиито перспективи, мащаби, съблазни още и не подозираме.

ВЪТРЕШНИЯТ МОНОЛОГ — ОСНОВЕН КОМПОЗИЦИОНЕН ЕЛЕМЕНТ В ПОВЕСТТА „ПЪТИЩА ЗА НИКЪДЕ“ ОТ БОГОМИЛ РАЙНОВ

Рая Тодорова

Разширяването на обсега на вътрешния монолог се наложи от стремежа към една нова, по-модерна проза и красноречиво показа, че индивидуалният художествен метод е своеобразна проекция от основните тенденции в литературата на определено стъпало от нейното развитие.

В развитието на българската литература още при Антон Страшимиров[1] вътрешният монолог разчупи рамките на психологическата характеристика и пое върху себе си нови функции. Промяната в традиционното възприемане на вътрешния монолог продължава и сега, като приема други форми. Етап в този процес е повестта „Пътища за никъде“ на Богомил Райнов, където той е основен композиционен елемент.

Разглежданото произведение е изградено върху контрапунктното прилагане на вътрешния монолог на героя спрямо авторовото повествование. Тогава какви ни са основанията, за да твърдим, че вътрешният монолог е скелетът на композицията? При изясняването на този въпрос не трябва да се ограничаваме само до преценка на количественото преобладаване. За ръководещ принцип приемаме единството между форма и съдържание на литературното произведение. Предмет на изображение в повестта е онзи напрегнат момент, когато човекът търси своето лично и обществено осъществяване през преживените години. В самата ситуация има силен психологически конфликт, който може да намери разрешението си единствено в самоанализа. При създаването на една художествена реалност и разказът на автора, и разказът от името на героя са еднакво естетически удачни, но в разглежданото произведение, съобразно с поставените в него проблеми, вътрешният монолог е по-действеното средство за организация на творбата. Това се доказва от самата структура на произведението. Всички нейни компоненти са функционално подчинени на вътрешния монолог.

Приели, че върху вътрешния монолог се строи композицията на повестта „Пътища за никъде“, ние автоматически елиминираме сюжета като формообразуващ елемент. Това означава, че авторът не описва пряко събития, свързващи определени социално обусловени персонажи посредством интрига в конкретни взаимоотношения. Продължавайки тези разсъждения, ние логически ще стигнем до извода, че обект на авторово описание е вътрешният монолог, който заедно с потока на съзнанието е естетическият „отпечатък“ на психиката на героя. Това е вярно, но е само част от истината. Ето какво показва конкретният анализ на повестта:

---

[1] Литературна мисъл, кн. 5, 1971, с. 109.

1. Причината на потискането на психиката на главния герой Александров са обществените и личните му отношения с хората около него и острата фаза на болестта.

2. От контакта между околната среда и болния в потока на съзнанието му се образуват асоциации, които се конкретизират в една тема, значима за героя (темата за майката, за научната работа и др.).

3. Оформена веднъж в съзнанието на персонажа, темата се развива хронологично. Нейното ядро е една или повече случки обикновено предадени чрез диалог. Тези моменти от произведението, независимо че са в рамките на вътрешния монолог, запазват обективността на авторовото повествование.

4. Темите не са самоцелни екскурзии в миналото. Започнали несъзнателно, те се превръщат в целенасочени „сондажи" за търсенето на верния път в по-нататъшното съществуване на героя.

Изводът, който се налага, е следният: обект на изображение в повестта „Пътища за никъде" е действителността, която и при наличието на лично-психологически фактори е оформила Александров като характер. Не толкова „моментната истина" на психическата картина, а отношенията на персонажа с обществото е цел на описанието. Докато Марсел Пруст търси „психографията на един неповторим човешки екземпляр, с всичко отличаващо го от останалите, дори акотова „всичко" е някаква странна, необикновена, патологична склонност;"[1] Богомил Райнов разглежда социално-типичното в отделната личност. Един монолог, който в същност се превръща в разговор между автор и читател върху проблемите, поставени от етапа в обществения ни живот, когато творческата личност беше спирана в търсенията си от бюрократизма, тесногръдството и зле разбираната партийна дисциплина. „Баналната" житейска истина на Александров е симптом за наличието на прояви, несъобразени с комунистическата принципност. Когато талантливи, умни, честни се преследват от „силните на деня", това означава, че по основните обществени въпроси се мисли погрешно. Този момент от социалния ни живот е вече преодолян, но остава актуален с нравствено-етичното си измерение.

Доказателство, че главен обект на изображение е реалността, намираме не само в идейния план на повестта, но и в целенасоченото използуване на художествени средства по определен начин. Като израз на стабилната синхронност между форма и съдържание е прилагането на потока на съзнанието в разглежданото произведение. В „Пътища за никъде" той е развит в две направления: в картините на вътрешното зрение на героя, когато съзнанието му е най силно травматизирано от болестта, и при монтажа между описанието на действителността и вътрешния монолог на героя. Особената изява на потока на съзнанието съобразно целта на автора може по-лесно да се установи при съпоставка с ролята му в романа „Времето на героя" от Васил Попов. Схемата на проявлението му е респективно: в „Пътища за никъде" въз основа на впечатления от действителността се изгражда асоциация, която обикновено отвежда героя в миналото, като двата временни плана се разграничават. Ретроспективният поглед се възприема именно като връщане назад, в една вече отминала реалност. Например: „Така че керемидите падат една подир друга и макар никоя от тях да не е смъртоносна, те са достатъчно на брой, за да поддържат глупавия ти страх пред неизвестното. Ти най-първо усети страха преди много години (подчертаното мое), но това бе страх и в живота ти не съществуваха ни Стоев, ни стоевци. Съществуваха полицията и циклостилът.

Циклостилът бе инсталиран във вашия зимник."

---

[1] Д. Аврамов. Естетика на модерното изкуство. С., 1969. с. 130.

Асоциацията възниква спонтанно, но щом се конкретизира, се развива в определена хронологично изградена тема. Александров, разказвайки моменти от своя живот, прави оценка на постъпките си. Той е сам в болничната стая, но в монолога му непрекъснато се чувствува присъствието на опонент. Тук веднага си спомняме думите на главния герой от разказа на Богомил Райнов „Дъждовна вечер": „Не знам защо, но винаги когато мисля по важни неща, сякаш че до мене има някой."

Художествен израз на тази особеност на вътрешната реч на персонажа е преминаването на вътрешния монолог във вътрешен диалог. Пред този невидим, но строг събеседник всичко трябва да се изкаже точно и логично. Да се съобщи най-важното. Така особеността на поставените в повестта проблеми, наситената с интроспективност ситуация определя наличието на рационалност в повествованието. Показателно в това отношение е синтактичното построяване на мислите на героя. Те са цялостно изградени. Въпреки емоционалната си наситеност разказът в сферата на вътрешния монолог е спокоен, логичен, безпристрастен. Потокът на съзнанието се проявява при раждането на темата, като експозиция на вътрешния монолог.

При романа „Времето на героя" той е функционално по-свободен. Обект на авторово пресъздаване е психическият живот на героите. Васил Попов проследява и най-незабележимите приливи и отливи между съзнателно и безсъзнателно. При него най-често потокът на съзнанието се въплъщава в картини на вътрешното зрение на героя. Преминаването от настояще в минало е мигновено, без върху него да се акцентува. В съзнанието на героя агресивно влиза цяла картина от някакъв минал момент, без да има пряка връзка с околната обстановка. Асоциацията е много по-сложно изградена. Тя преди всичко разчита на идейно-емоционалния контраст между минало и настояще. Например: „Калуд влезе в претъпканото заведение. Огледалото на стената му показваше колко е спокоен. Наоколо, почти прилепени един до друг, млади момчета и момичета, мирис на плът и парфюми, лица увити в дим и разговори, думи, които падат от всички страни — филми, мачове, актриси, изпити, пари, взети назаем или върнати от заем, коняка, краката на Вера, смях, оня, дето не дошъл, плувният стил, млади уста и млади зъби — следващото поколение, много елегантно, много бързо, ясното поколение, което бързо се научава да иска, наслади, консумация, удоволствия, иска, иска, с открито лице, живо, няма нужда да се проверява, да се усеща веднъж, то се усеща непрестанно.

Калуд държеше купоните за хляб, обут в обувки от тънка изкуствена кожа с дървени подметки, и чакаше на грамадната опашка, а конят, който влачеше гальотата с боклука, и боклуджията до него стояха сред валящия сняг, после гальотата тръгна с дрънчене по паважа, боклукджията стъпи с единия крак в движение на ока и се метна отпред."

Движението на потока на съзнанието не е описано обстоятелствено, не е разказано от автора, а е дадено направо, без коментар, подчинено на стремежа към достоверност във фиксирането и психическите процеси.

При съпоставяне творчеството на двама автори трябва да се имат пред вид техните лични предпочитания към определена изразна техника. Но тук не само в това се крие разликата в прилагането на потока на съзнанието от Богомил Райнов и Васил Попов. Литературното произведение е система от взаимоопределящи се елементи. В „Пътища за никъде" формата е подчинена на стремежа на автора да опише действителността през съзнанието на героя. Превръщайки вътрешния монолог в композиционно средство, потокът на съзнанието ограничава своето действие.

Другата форма за проявление на потока на съзнанието в повестта „Пътища за никъде" е в изграждането рамката на произведението, т. е. в началото и края

на творбата. Първата особеност в прилагането му тук се състои в отразяването на двустранно причинно-следствена връзка между психическото и физическото състояние на героя. Този принцип на изграждане на образа е приложен в цялото произведение. Съзнанието на Александров в началото на повествованието е най-силно травматизирано от болестта. За няколко дена то постепенно се възстановява, за да настъпи отново криза, последната и съдбоносна криза. За художественото пресъздаване на главните моменти от болестта Богомил Райнов е намерил най-точните естетически еквиваленти: поток на съзнанието под формата на картини от вътрешното зрение на героя — вътрешен монолог, развит с помощта на поток на съзнанието — и наново се повтарят картините от началото. Това редуване отразява смяната на кризисните моменти в заболяването при временно подобряване. Постепенният преход от алегорични картини към по-конкретни представи до ясно изразени спомени и мисли в началото и същия процес в края с обратна посока е израз на реалната дифузия между безсъзнателно и съзнателно.

Втората особеност в прилагането на потока на съзнанието в рамката на повестта е особената информация, която той носи за изграждането на цялостния образ на героя. Лотман в книгата си „Структура на художествения текст“ пише за кодиращата роля на рамката. И наистина сведенията, които ни дава Богомил Райнов с потока на съзнанието на героя в началото на произведението, е ключ за разшифриране личността на Александров.

Повестта започва с мрачна алегорична картина, която дава основния тон на цялата творба. Съдържанието ѝ се свежда до темата на неосъществен стремеж, безсилие, смъртна опасност, липса на опорна точка. Мрачни, тежки цветове, цветовете на кошмарни сънища. Повествованието от името на автора подчертава дистанцията между неговата позиция и позицията на героя, като се постига почти визуално усещане за самотност. Но тук тя е дадена в абстрактен вид, само като предпоставка за по-нататъшен процес на конкретизация. След моментно просветляване в съзнанието на персонажа, което говори за тенденция към подобряване на физическото състояние на героя, идва споменът от ученическите години. Първата конкретна картина е свързвана с първия сблъсък на героя с грубостта и консерватизма. В емоционалното си звучене този спомен е в съответствие с началните видения и представлява тяхно своеобразно продължение. Читателят вече има основания да предполага, че съзнанието на героя е подтиснато. Следва описанието на ситуацията, характеризираща се със стремежа на Александров да разчупи обръча на самотността, да намери контакт с друг човек, с когото да сподели своята болка. Тук за първи път чуваме името „Стоев“.

„За всичко е виновен Стоев — казва изведнъж Александров — Стоев и групата му.

Главното е казано. Оттук нататък ще бъде по-лесно.

— Науката не може да се развива с повтаряния на познати работи. За всичко е виновен Стоев и групата му. Тъпчем на място, ето така!“

Ново сведение за читателя: Александров е социално ангажирана личност. В полусъзнание той дава израз на своята тревога от явлението „Стоев“ за развитието на обществото. Александров не търси само за себе си изход. Нещо повече, той се нагърбва с конфликтите на определена политическа действителност. Оказва се, че потокът на съзнанието като средство за психологическа характеристика може да служи като силен израз на социалното в човешката личност. Най-съкровеното, най-потайното става изразител на обществената отговорност на съвременника.

Както вече се спомена, тези картини се повтарят в обратен ред в края на произведението. Този порядък в художествения текст има особена функция за разбирането на концепцията на автора. Пътищата не са намерени. Ето мислите на героя, непосредствено преди да изпадне отново в полусъзнание: „Всичко е обър-

кано, всичко се разпада. Даже „Трудът“ ти е само една голяма илюзия. Мина отдавна времето, когато можеше да го напишеш все още тоя „Труд“. Сега вече нищо не можеш да напишеш. Твърде си уморен и изхабен, за да напишеш нещо. Тъй ще си остане да жълтее в чекмеджето, недовършен като вавилонска кула. Като паметник на едно безсилие. Какво значение? Нищо няма значение.“

И сега следват наново: въображаемият разговор с човека, „който е вън от тия истории“; тягостният спомен за учителя по латински; кошмарните алегорични видения.

Да, Александров е слаб. Той не намира сили да разреши проблемите, поставени пред него от живота. Но Александров е и силен. Той не се отказва от разрешаването им, не избягва страхливо. Или, както казва Богомил Райнов в едно свое стихотворение:

И ето аз се движа напред.
Не с тръпката на победен марш,
не край тържествен шпалир,
не под дъжд от цветя.
Аз се движа напред,
жалък и упорит,
като бойна кола,
по обстрелвано разровено в ями шосе,
като бойна кола,
с изтърбушена броня,
с изкривено шаси
и угаснали фарове,
край която снарядите вдигат
фонтани от пръст,
и която залита все пак
упорита и жалка
към своята цел безнадеждна.
Може би
Сигурно
и все пак,
жалък и упорит
аз се движа напред.

Защото отговорността на човека не се ли изразява именно в това: да не се отказва от разрешаването на поставените от действителността въпроси дори когато вижда своята слабост, да отстоява докрай в името на бъдещите хора, които ще бъдат по-силни от него.

След повтарянето на картините от началото идва описанието на посещението на децата в болницата. Темата за самотността е намерила ново превъплъщение. Какво по-голямо обвинение към „стоевци“ от фигурките на двете самотни деца!

Смята се, че традиционният роман обикновено завършва със смъртта или женитбата на главния герой. В „Пътища за никъде“ няма описание на физическата смърт на персонажа. Александров не е болният, който умира за няколко дена от жълтеница. Александров е честният човек, един от много унищожени от „стоевци“. В този смисъл повестта няма окончателен край. Той ще дойде с разрешаването на проблема „Стоев“ за цялото общество. Зимата бавно напуща замръзналите черни клони, топлият вятър ще доведе пролетта.

Както вече беше споменато, в повестта „Пътища за никъде“ се използува и авторска реч. Тя най-често фиксира външното, видимото отстрани поведение на героя през боледуването му. При авторовото повествование посредством синтактични конструкции с подлог, лично местоимение от трето лице, единствено число или с неперсонифициращото „болният“, „човекът с пижамата“ и официалното Александров се дистанцира персонажът като отдалечен, непознат обект. Това ясно изпъква в текста,където то е противопоставено на вътрешния монолог. Той от своя страна е изграден с употребата на местоимението „ти“, предполагащо атмосфера на близост и съобразено с поставените проблеми в произведението носи елемент на оценъчност. В непрекъснатата промяна на гледната точка (в смисъл на ракурс) на писателя от автор-повествовател в автор-герой откриваме неговото лично отношение към персонажа. От съпоставянето на неподвижната, самотна, отчуждена фигура на Александров, затворен в болничната стая, и споменът за другия, живия Александров се създава силно трагично чувство.

ЕСТЕТИЧЕСКИЯТ ВКУС И ЕСТЕТИЧЕСКОТО НАСЛАЖДЕНИЕ

Георги Мичев

„Ако искаш да се наслаждаваш от изкуството, трябва да бъдеш художествено образован човек.“

Карл Маркс

Трудностите в изучаването на изкуството имат твърде разклонен „корен“. Голяма част от тях произтичат от неговата поливалентна функционалност. В едно и също време то трябва да служи като средство за интелектуално-познавателно контактуване между хората, да възпитава, да доставя естетическа радост и удовлетворение и пр. Трудностите в изучаването на една от главните функции на изкуството — да доставя естетическо наслаждение[1] — се обуславят от амбивалентния характер на естетическото наслаждение, от неговото „просмукване“ с неестетическите, чисто физически удоволствия, от невъзможността със средствата и прийомите на една наука като естетиката „монистично“ последователно да бъде отграничено естетическото наслаждение, получавано от естетическите сурогати, от „истинското“ естетическо наслаждение и пр.; още повече, като се държи сметка, че удоволствието, получавано от човека при изпълнението на даден етически императив (синовен дълг, любов, въздаване на справедливост, „правене“ на добро, предотвратяване на зло и пр.) се осъществява от същия физиологически „механизъм“, с който се постига ефектът на естетическата радост и на наслаждението.В такъв смисъл разглеждането на естетическото наслаждение трябва да се дистанцира решително както от психологията и нейните изследвания върху чувствата (тъй като то разглежда чувството „резултат“,а не чувството „условие“!), така също и от етиката с оглед на това — да не бъде вкарано изследването на естетическото наслаждение в „задънената“ улица на хедонизма. В същото време е недопустим и разривът между естетиката и психологията по простата причина, че естетическото наслаждение е определено психическо състояние; нито с физиологията, тъй като наслаждението се постига чрез активното участие на „теоретическите“ и „нетеоретическите“ сетива; нито — на трето място — със законите на естетиката, тъй като тъкмо чрез хедонистичната си функция изкуството влияе на етиката на хората, на тяхното обществено поведение, на тяхното настроение (в личен и социален план) и пр.

---

[1] С право съветският автор Е. Громов (вж. Искусство, № 3, 1969, с. 48, статията „Естетическото преживяване и изкуството“) счита естетическото наслаждение за една от „най-малко разработените в съвременната естетика и психология“ проблеми. Бихме добавили: една от многото „най-малко разработени“ проблеми. . .

Какво представлява естетическото наслаждение, възможно ли е то независимо от вкуса, на каква основа се изграждат техните отношения? Основата и душата на трагедията Аристотел виждаше във фабулата, а основата и душата на самата фабула за него се явяваше удоволствието на зрителя.[1]

Произведенията на изкуството, естетически значимите обекти на природата са условия за наслаждението, възможност, която става (или не става!) действителност благодарение на отзивчивостта, контактността на съзнанието, способностите на личността да дешифрира естетическия код на прекрасното и да се превъплъщава в обичайното състояние, предизвикано от „познанието“ на обекта. Определяйки понятието вкус с оглед на неговия примат в пораждането на истинното и лъжливото остроумие (и в същност имайки пред вид една значително по-широка платформа на неговата изява), Д. Юм[2] свързва определението на вкуса и усещането за „удоволствие от истинното“и „неудоволствие от лъжливото остроумие“, без субектът да има представа за капризите, които психиката упражнява в това положително или отрицателно удоволствие, без да може да обясни мотивите на това удоволствие или неудоволствие. На друго място[3] Юм обръща внимание на това, че стремежът към удоволствие чрез посредническото участие на вкуса е характерен за „всички благовъзпитани народи във всички епохи“. След Аристотел той посочи отново[4] пряката зависимост от естетическото удоволствие или неудоволствие („удовлетворение или отвращение“) с оглед „природата на обекта и предразположението на нашите органи“ (разр. м., Г. М.)

Оставайки верен на сенсуалистическата ориентация на английската просветителска естетика, която неизменно разглеждаше вкуса като вътрешно заложена човешка способност, еднозначна на чувството за удоволствие, английският философ Томас Риц прокара разграничителна линия между приятното преживяване, предизвикано в субекта при възприятието на прекрасното, от признаците и качествата, „които се явяват причина за това преживяване“[5]. В резултат от това диференциране стигна до материалистическия извод за обективния произход на естетическото наслаждение: забележителните качества на музиката, които предизвикват приятно изживяване, са качества не на субекта, а на музиката, но причиненото удоволствие пък не е на обекта, на музиката, а на възприемащия.

Преодолявайки сенсуализма на английското просвещение, френското и немското просвещение защити правата на индивида от позициите на разума, правата на младата буржоазия от позициите на логиката на историята, правата на реализма от нуждите на века, правата на атеизма от позициите на непримиримата враждебност към пуританското, религиозното, преднамерено-користното и пр. За Батьо[6] вкусът е инструмент на наслаждението („създаден изключително за наслаждение“) и той се стреми, „жадува“ всичко, което може да достави „приятно наслаждение“ — своеобразен теоретически „екстремизъм,“ който може да бъде обяснен единствено с указания по-горе антирелигиозен патос на френското просвещение, стремежът към сетивна радост и сетивни удоволствия.

На свой ред Зулцер посочи неделимостта между прекрасното и удоволствието, от една страна, и, от друга, тяхната задълженост на естетическия вкус като специфична човешка способност, която той смята, че би могла да бъде разгледана в

---

[1] Вж. К. Гилберт, Г. Кун. История эстетики, перевод с английского. Иностранная литература, М., 1960. с. 89.

[2] Д. Юм, Соч. в двух томах. Т. I. Изд. социально-экономической литературы, Мысль, М., 1965. с. 427.

[3] Цит. изд., с. 294.

[4] Цит. изд., с. 336.

[5] История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Искусство. Т. III. М., 1967. с. 167.

[6] Пак там. Т. II. М., 1964. с. 386—387.

два аспекта[1]: в действие (активно) и пасивно. В първия случай вкусът се схваща като „инструмент на художника“, с чиято помощ той прави своя избор, организира „суровия“ материал и пр., докато вкусът в неговото пасивно състояние (бихме го нарекли „репродуциращият“ вкус) изчерпва своите задължения и цели, причинявайки удоволствие и давайки на субекта възприемател „възможност да се наслаждава от произведенията на изкуството“. Връзката на вкуса с удоволствието по-късно се задоволиха да констатират или да интерпретират много автори: в издадената си през 1776 г. книга Кристиан Готфрид Шютц откри във вкуса „извор на най-благородно удоволствие“[2]; японският монах Кенко-Хоси отбеляза в своите „Записки от скука“[3] значението на непреднамерената във вещите, изпълнени с вкус, с оглед на крайния резултат — наслаждението. Когато, казва той, в домовете, направени с голямо прилежание от множество изкусни майстори, всичко, започвайки от построените в редици неизразимо красни китайски и японски съдове и свършвайки с тревата и дърветата в градината, е създадено нарочно (разр. м., Г. М.), това и погледа уморява, и не доставя никакво наслаждение“ (разр. м., Г. М.); немският естетик Гюнтер Фройденберг[4] обвързва на идеалистическа основа чувството за удоволствие или неудоволствие с опита, чрез който според автора става сливане и обективиране на трансцендентната субективност и трансцендентната реалност; Г. З. Апресян[5] вижда в „съзнателния стремеж“ към естетическо наслаждение най-сигурния симптом за наличието на „определен вкус“, а А. С. Молчанова[6], защищавайки тезата за активитета на естетическия вкус, проявяващ се в трайната ориентация към известен кръг от предмети и явления, към удовлетворяване на потребността от „известни предмети“, посочва емоционалната хомогенност на вкусовата оценка, свежда се до субективното „чувство за удоволствие, наслаждение или неудоволствие“.

Свързването в неразчленима връзка на естетическия вкус с естетическото наслаждение ни най-малко не носи случаен характер, тъй като естетическият вкус функционира с оглед на естетическото наслаждение, той проявява към естетически значимите предмети и явления претенции, които са в същност претенции на наслаждението. Изпълнявайки ролята на посредник, естетическият вкус съди на по-„широка“ основа; той взема под внимание не само ония признаци на естетическия обект, които са годни да доставят наслаждение,[7] но и изискванията на

---

[1] История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Искусство. Т. II. М., 1964. с. 491.

[2] Christian Gottfried Schütz. Lehrbuch zur Bildung des Verstandes und des Geschmacks I, Bd., Halle, 1776. S. 81.

[3] Кэнко-Хоси. Записки от скука (Цурэдзурэуса), перевод с японского. Наука, М.,1970. с. 49—50.

[4] Günter Freudenberg. Die Rolle von Schönheit und Kunst in System der Transzendentalphilosophie, Mausenheim am Glau, 1960. S. 15.

[5] Вопросы теории эстетического воспитания, под редакцией Г. З. Апресяна. Изд. Московского университета, М., 1970. с. 40.

[6] А. С. Молчанова. На вкус, на цвет. . . Искусство, М., 1966. с. 17—18.

[7] На това, че удоволствието не е „достатъчен“ критерий за естетическата ценност, е обърнал внимание още Платон; някои автори обаче са на друго мнение: Л. Н. Коган например твърди, че подходът на човека при оценката на естетическите явления и предмети „от позицията на неговия художествен вкус е винаги аксиологически (ценностен)“, изхождайки от това, че „ценността на доброто произведение на изкуството (или на друг естетически обект) се определя от неговата способност да ни доставя естетическо наслаждение, радостта на естетическото преживяване“. В книгата си „О ценностях жизни и культуры“ (Изд. Ленингр. унив., 1960.с. 137) В. П. Тугаринов защищава тезата, че „критерий за ценността на истината се явява нейното съответствие с действителността, критерий за ценността на доброто — неговата обективна социална полза, а критерий за ценността на красотата — духовното наслаждение или вълнение, доставяно от нея“. В разграничаването на естетическата от утилитарната ценност наслаждението безспорно се явява удобен модус, но тъй като утилитарната ценност съжителствува (особено при бифункционалните изкуства—архитектура, приложно изкуство и пр.) с естетическата ценност, наслаждението не може да се справи със сложните задачи, които му се възлагат — да бъде лакмус за

естетическия идеал, който има обществено-класова основа и чрез който субективният произвол на наслаждението получава необходимото ограничение. С други думи, той изхожда от „нормативите“ на субективните потребности, но не „забравя“ никога и изискванията на естетическия идеал. Безспорно естетическото удоволствие е най-важната цел в съзнателното установяване на контакт между потребителя и естетическата ценност. Но тъй като духовните ценности са разнообразни (правни, етически, утилитарни и пр.), нужно е да се конкретизира, че естетическото удоволствие е неотменимата и осмислящата възприемането на изкуството цел при контактуването тъкмо с естетическите ценности. Но тъй като удоволствието може да се окаже „лош съветник“ във вкусовата оценка, то отношенията между естетическата ценност и наслаждението, опосредствувани от естетическия вкус, биха могли да бъдат сведени до четири най-общи типа: първо — случаите, когато псевдоценност поражда неудоволствие (вкусът съди правилно!); второ — наличие на естетическа ценност, която предизвиква естетическо наслаждение (вкусът съди правилно!); трето — налице е естетическа ценност, но вкусът не я „разпознава“, в резултат на което възприемателят остава индиферентен или дори е подразнен, т. е. отсъствува естетическо наслаждение (вкусът не съди правилно или отсъствува!), и четвърто — имаме квазиестетическа ценност (или неестетическа ценност!), която поражда естетическо наслаждение (вкусът отсъствува или съди неправилно!).

Естетическият вкус не може да бъде обяснен радикално чрез естетическото наслаждение[1] или сведен до него, тъй като и естетическото наслаждение не може да бъде изяснено напълно, ако се изхожда единствено от естетическата ценност.

Схемата:

ценност (реална или субективна) ⟨вкус / идеал⟩ наслаждение

дава според нас представа за най-общия механизъм и за взаимната подчиненост на елементите на естетическото възприятие. Не може да има естетическо наслаждение, без да има естетическа ценност (при неразвития или отсъствуващ вкус — без наличието на мнима ценност, което се изразява в обилието от „стандартно“

едната функция. Това,от една страна.От друга, естетическият вкус не съдържа вътре в себе си, като свой задължителен ингредиент естетическия идеал, което вече подсеща, че той не ще може да съди вярно, изхождайки само от наслаждението, тъй като последното е чисто субективно и обективираният в него „исторически разум“ е нищожен, за да го направи приемлив като универсален еталон за ценностната характеристика на естетическия предмет или естетическото явление.

Не по-приемлива е и концепцията на В. П. Тугаринов, тъй като тя страда от същите метафизически увлечения, препоръчвайки формулата: това, което доставя „духовно наслаждение или вълнение“, е естетическа ценност. А това не е вярно, дори ако — от обяснима творческа предпазливост — авторът би взел превантивни мерки и би употребил вместо „духовно наслаждение или вълнение“ — „естетическо наслаждение“, тъй като с това би стеснил силно (и навреме!) и без друго недопустимо широкия кръг от явления, които биха предявили претенция да бъдат естетически ценности, ако и да не са били никога такива. Защото за „духовно наслаждение или вълнение“ причината могат да бъдат и простата, „неестетическа“ радост, страхът, изненадата, чисто утилитарното наслаждение от собственото благополучие и пр., което противоречи най-решително на оня авторски тезис (вж. цит. загл., с. 4), че „марксизмът счита за ценности само такива явления, които водят към прогрес или изразяват прогреса“ въпреки всички възможни възражения и срещу една такава „формула“.

[1] Съвършено прав е немският автор от XVIII в. Г. С. Щайнбарт (вж. Gotthilf Steinbart. Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack, Züllichau, 1785. S. 24) в твърдението си за несводимостта на прекрасното до харесването или на безобразното, грозното до нехаресването. „Всички са единодушни — отбелязва той, — че всичко прекрасно се харесва и всичко грозно не се харесва, но не всичко, което се харесва, е в истинския смисъл прекрасно, и не всичко, което не се харесва, може да бъде следователно обявено за грозно.“ Подобна теоретическа осторожност, както ще видим и по-нататък, не е присъща единствено за XVIII в.

изкуство, „лесносмилаемата“ музика, безвкусицата на потребителските вещи и пр.) Тъй като вкусът е нещо субективно (и по начин на формиране, и по функциониране!), а личният естетически идеал — феномен, в който се обективират много от постулатите на обществения идеал, връзките между тия две съставки на средното звено в нашата схема са диалектически гъвкави и комплицирани, при което всеки от компонентите запазва не само индивидуалността, но и „капризите“ си. Като цяло те се явяват конкретизация на колективния вкус и на обществения естетически идеал, затова вкусът не може да изхожда единствено от изискванията на наслаждението, което няма аналог в „макро“ социален мащаб. Действителната естетическа ценност се възприема и предизвиква естетическо наслаждение благодарение на избирателната способност на вкуса, който изхожда от основанията на идеала. Пренебрегне ли идеала, естетическото наслаждение става непълно и затова — деформирано. Обратно, когато вкусът откаже посредничеството между наслаждението и ценността, ролята на посредника може да поеме идеалът, който избира вече, без да се съобразява с вкуса. В тия случаи наслаждението се изпитва по внушение на вкуса и наслаждението трябва да „гледа“ и да „слуша“ през спекулативните „сетива“ на идеала. Което, казано по-конкретно, прави възможно харесването на вещи и явления, които сами по себе си могат да бъдат естетически или неестетически ценности (в последния случай — в смисъл на безвкусица, уродливост и пр.) от друг вид, които отговарят на обществено-политическия идеал на субекта. Хитлер например[1] заявяваше, че не обича Гьоте, но че е готов да му прости „много неща“ само заради неговия девиз „В началото беше действието“. Тук харесването се извършва „през главата“ на вкуса, тръгвайки от реалната естетическа ценност (творчеството на Гьоте) и от спекулативните постулати на обществения идеал, с който се идентифицира личността на „обикновения“ човек и периметрите на който се очертават благодарение идеала на личността, играеща исторически значима роля. „В началото беше действието“ — ето целия довод на тоя естетически „вкус“. В същото това време идеалът може да служи за посредник не само между реалната естетическа ценност и наслаждението, както в току-що изяснения случай, но и между квазиценността и наслаждението: Кант харесваше стиховете на своя „велик крал“ Фридрих II[2] не защото са естетическа ценност, а защото „пасват“ на Кантовия идеал, на Кантовата умозрителна естетика, но не и на обществения идеал на онова време, както бе в предходния пример, тъй като Кант не се „солидаризираше“ с тоя идеал. Това бе достатъчно добре изразено в оня прословут тезис от третия момент на съждението за вкуса в аналитиката на прекрасното, в който красотата се определя като „форма на целесъобразност на предмета, доколкото тя се възприема в него без представата за цел“[3] и който тезис имаше за предназначение да изразява стилизиран бунт срещу тогавашното преангажирано с утилитарни задачи изкуство.

Стремежът на „движението“ от естетическата ценност през идеала (когато вкусът още не е ориентиран към същностното в ценността!) и наслаждението е да се установи в „обратна връзка“ контактът на наслаждението с ценността през вкуса. По такъв начин вкусът не просто почва да проявява естетическа толерантност, но почва да се съобразява и с идеала, приучва се, адаптира се към някои ценности, които по-рано е пренебрегвал, или шокиран от тяхното своеобразие, или смятащ ги за неценности, или отнасящ ги към неестетическите ценности. По такъв начин субектът разширява не само спектъра на ценностите, с които контактува, но и собствения си кръгозор, което го прави по-малко „мнителен“, без да му препоръчва понижена строгост и компромиси с принципите на идеала.

---

[1] ЛИК, бр. 7, 1969, статията „Фауст или столиката хидра“ от Жак Прайс.

[2] И. Кант. Сочинения в шести томах. Т. V. Изд. социально-экономической литературы. М., 1966. с. 332.

[3] Цит. изд., с. 240.

„Герника“ на Пикасо най-напред била посрещната с недоумение, с раздразнение, гняв и дори възмущение. Днес десетки интелектуалци и ценители на изкуството (И. Еренбург, В. Днепров, А. Клубовна и мн. мн. др.) считат това платно за епическо, за платно на века, но и нещо повече — чрез него „цели тълпи — по израза на Шарл Фелд, директор на френското издателство „Серкл д'ар“[1] — се разбунтуваха срещу варварството и разбраха необходимостта от премахването на фашистката напаст“. Да си спомним в тая връзка еволюцията, която претърпя Белински в отношението си към Жорж Санд, възторженото му отношение към Жул Жанен, писател от „средна ръка“, за когото той пишеше — по израза на И. Еренбург — „на всяка крачка“ и комуто предричаше голяма слава и пр. И, обратно, връзката между наслаждението и ценността може благодарение на променящия се идеал да наложи промяна — по същия „обратен ред“ — и в естетическия вкус; и онова, което по-рано се е приемало безусловно като естетическа ценност, вече да бъде избягвано от вкуса или дори да бъде смятано за квазиценност, за безвкусица и пр.

В случаите, когато естетическият идеал отстъпва под влияние на естетическия вкус, вкусът поема на „гърба“ си много рискове, главен сред които е тоя — да одобрява и преценява приблизително, да прави компромиси с онова, което потенциално има някакво ценностно значение, но не е доведено до завършек, да не може да различава степените на ценностност в естетическите явления и пр. Ако пък доминира влиянието на естетическия идеал, вкусът почва често да греши, губейки главното си предимство — да бъде непосредствен, да дава бърза оценка; той почва да прави концесии на по-незначителни ценности само защото те се съгласуват с естетическия идеал. (Бертран Ръсел например споделя, че харесва и предпочита детективските романи на Майкл Инес и Агата Кристи пред съвременните романи, тъй като първите му се струват по-реалистични.[2]) В друг случай може да се плати „данък“ тъкмо на обратните предпочитания на идеала — ненавижда се реалистичното изображение и се предпочита условността. Боян Пенев виждаше главния недостатък на българската литература в нейната реалистична скованост и т. н.

При положение, че естетическият вкус е неразвит или той изобщо отсъствува (няма защо да се страхуваме от подобна категоричност, тъй като естетическото чувство прави възможна елементарната ценностна ориентация на личността!), както вече видяхме, естетическото наслаждение може да „избухне“ и в присъствието на квазиестетическа ценност, ценност, която само формално (или функционално!) напомня за нещо, играе вместо нещо, наподобяващо нещо. Вкусът отхвърля само естетическите „неценности“, а що се отнася до „естетическите ценности“, те не се нуждаят от неговото одобрение, за да постигнат крайния резултат на възприятието — естетическото наслаждение. Вкусът е вкус към хубавото, той съди грозното не като грозно, а като нехубаво, като състояние, форма, положение, общност и пр., които противоречат на идеала за красота, ред, хармония и т. н.

В своята „Политика“, опитвайки се да разбере същността на музиката, Аристотел си задаваше твърде разширения въпрос за това — предмет на възпитание ли е тя, забава ли е или е интелектуално развлечение. И смяташе, че „с пълно основание“ музиката може да се отнесе към тия категории, проявявайки се във всяка поотделно.

Лайбниц не се и съмняваше, че наслаждението от музиката е безсъзнателна реакция.[3] Бърк разчленяваше сложната същност на вкуса в три звена,[4] като се

---

[1] ЛИК, 1 февр. 1969.

[2] По И. Кон. Социология на личността. БКП, С., 1968. с. 202.

[3] Вж. К. Гилберт, Г. Кун. История эстетики, с. 247.

[4] Вж. А. Ф. Лосев, В. П. Шестьков. История эстетических категорий. Искусство, М., 1965. с. 270.

почне от първичните наслаждения на чувствата и се мине през вторичното наслаждение на въображението се стига до заключението на разума. По такъв начин естетическото наслаждение взема при него под внимание както сетивните данни на опита (т. нар. първични наслаждения на чувствата!), нещо, което бе в стила на сенсуалистически ориентираната естетика на английското просвещение, тъй също и опосредстването на наслаждението от естетическата ценност с помощта на въображението, преди да свърши моментът на непосредственост, т. е. територията на вкуса, и да се стигне до заключението на разума. В книгата си „Опит за умствените способности“[1] английският философ Томас Рид обърна внимание на това, че при възприятието (съзерцанието) на прекрасното трябва да се различава приятното преживяване, което обектът предизвиква във възприемателя, от „качествата на обекта, които са причина за това преживяване“. Хубавата мелодия доставя удоволствие и получава одобрението на вкуса: „тя е прекрасна, тя е възходна“. Но удоволствието от качествата, които принадлежат на музиката, не принадлежи на музиката, а на субекта, който има вкус към нея, квалифицирани сетива и пр., следователно удоволствието е чисто субективно. Обсебвайки качествата на ценността, на обекта на естетическото възприятие, Даламбер (стоейки в сянката на Лок и преакцентувайки възможностите на личността чрез самонаблюдение и рефлексия да разкрие не само законите на разума и нравствеността, но и законите на добрия вкус!)отстояваше идеята, че„източникът на удоволствието и скуката всецяло са заложени в самите нас“[2], което в същност се явява конкретизация към един по-частен случай на неговото убеждение за възможността от математически подход към духовните явления, които според него имат априорен характер. Но като се има пред вид, от друга страна, това, че той направи опит да види момента на повторимост в естетическото наслаждение, присъщо на отделните хора, нации, времена и пр., както и това, че сам почувствува нужда от стесняване ролята на познавателния момент за сметка на естетическия (т. е. за сметка на естетическото удоволствие), може да се заключи, че Даламбер е държал сметка и за апостериорния момент във вкуса.

Идеалистическата линия в обяснението на наслаждението, маркирана още у Аристотел, който извеждаше наслаждението от енергията, съответстваща на природното състояние, Лайбниц, при когото наслаждението се персонифицираше в усещането на собственото или чуждото превъзходство, Кант, за когото наслаждението бе специфична съгласуваност на предмета или действието със субективните жизнени условия и който го определи „едноизмерно“,то определя съждението за вкус, бидейки свободно от всякакъв интерес;[3] Шопенхауер, който виждаше в наслаждението единственото освобождение от страданието; Н. Хартман, за когото наслаждението не зависи от предмета, тъй като естетическото съзерцание се извършва интуитивно; Оствалд, схващащ наслаждението като разход на енергия; Е. А. По, който разглеждаше прекрасното като инстинкт, който поражда наслаждението в самата душа; Милталер,[4] сложил акцента на безцелността на усещанията, изпитвани при наслаждението; Бентам, който оприличи наслаждението, доставяно ни от поезията, със заниманието с празни работи,[5] белгийският философ Анри Ван Ле, за когото естетическото удовлетворение е „мигновено настъп-

---

[1] История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Искусство, Т. II. М., 1964, с. 167.

[2] Цит. изд., с. 301.

[3] И. Кант. Сочинения в шести томах, с. 204.

[4] Ю. Милталер. Що е красота. Увод в естетиката, второ издание на книгоиздателство Акация, С., 1927. с. 19.

[5] Л. Саккети. Эстетика въ общедоступномъ изложений. Т. I. СПб., 1905, с. 25.

ващо съответствие между обекта и нашата способност да се наслаждаваме“[1] и пр. и пр. Тая линия може да бъде редуцирана в основному до това, че естетическото наслаждение е чисто субективно, немотивирано от външните условия, съзерцателно състояние. Очевидно несъстоятелни са обаче ония възражения към идеалистическата естетика, които засягат нейния тезис, че естетическото наслаждение е възможно единствено в процеса на възприятието на изкуството, в сферата на духовното и пр.,[2] тъй като марксистката естетика, ако и да акцентува на активното отношение на наслаждението към духовните ценности, не може нито да постави „на една дъска“ физическото с естетическото наслаждение, нито да дава примат на наслаждението от утилитарната дейност, чиято крайна задача не е създаването на произведения на изкуството, а само естетически добре, с вкус оформен предмет, в който естетическото начало не изземва задълженията на функционалната стойност.[3]

Към подстъпите на наслаждението е тръгвано и от други страни. Хогарт например потърси обяснението на естетическото наслаждение (удоволствие), изхождайки от един, бихме го нарекли, „непредубеден волунтаризъм“. В глава пета на „Анализ на красотата“[4], озаглавена „За сложността“, материалистически промислено той обръща внимание на потенциалната живост, на бликащия активитет на „живия ум“, в резултат на който човек осмисля живота си в търсенето на едно или друго решение, на една или друга истина. Според Хогарт независимо от крайния резултат самото търсене е вече достатъчно основание за наслаждението, а всяка изпречила се пред ума и познавателните човешки способности трудност „дава своего рода тласък на ума, повишава удоволствието“. Сродна концепция защищава и Жерард.[5] За него удоволствието е резултат както от сблъсъка на възприятието (на вкуса!) с дадена новост, тъй също и на трудностите, които то трябва да преодолее, за да схване възприеманото. Нещо повече — увеличават ли се трудностите около разбирането на предмета, неизбежно нараства и удоволствието, с което приключва всяко възприятие и наслаждението се дава като своего рода възнаграждение на душата за трудностите, през които тя е преминала.

Друга една линия, също тъй чужда на субективистичната изолираност на естетическото наслаждение, на неговата незадължена с нищо на действителността природа и пр.,е тая, която вижда главния мотив за естетическото наслаждение в условността, в желанието на съзнанието, посредством избора, направен от вкуса, да бъде подведено, измамено, приятно заблудено и пр. Указания за родословието на тая концепция намираме още при Платон, за когото подражанието (мимезисът) е средство за създаване на илюзорност, на втора действителност, сянка на сенките и пр. Той уподобява художествените прийоми и специфика на възпроизвеждането на света с вълшебството и фокусничеството и смята, че „децата и наивните хора се наслаждават, когато ги измамват със сходство с реалността. . .“ На това обръща внимание и съветският автор Г. Х. Шингаров[6], разграничавайки емоциите, влизащи в състава на естетическото наслаждение (преживяване), от тия, които съществуват в „натурален вид“. „Чувството за страх — пише авторът, което ние изпитваме в естетическото преживяване на

---

[1] Эстетика и современность, редактор-составитель И. Б. Астахов. Изд. Просвещение, М., 1965. с. 182.

[2] Вопросы теории эстетического воспитания, под редакцией Г. З. Апресяна. Изд. Московского университета, М., 1970. с. 8.

[3] В същност незащитимостта на тоя тезис е забелязана и критикувана още в рамките на същия сборник — вж. цит. изд., с. 31.

[4] В. Хогарт. Анализ красоты. Искусство, Л.—М., 1958. с. 152.

[5] Al. Gerard. Versuch über den Geschmack, Breslau und Leipzig. 1766. S. 8, 12.

[6] Г. Х. Шингаров. Эмоции и чувства как форма отражения действительности. Наука, М., 1971. с. 172—173.

тая емоция, не е тая емоция, която изпитваме при обстоятелства, които ни заплашват. Мъката и радостта, щастието и нещастието, надеждата и разочарованието, любовта и ненавистта в естетическите преживявания съществено се различават от подобните емоции в живота.“ Проф. Исак Паси[1] защищава идеята, че изкуството винаги напомня нещо на възприемателя, което „предварително му е познато“, близко до неговия личен опит и пр., показвайки му тази познатост като нещо „непознато, различно, друго“. „От подобието в изкуството — четем там[2] — към възприемателя тръгват само две формално независими внушения.“ Това са чувството, че възприемането е вярно, и противоположното нему чувство, че възприемането е правдоподобно, но плод на въображението. В резултат от съвместяването на тия две самовнушения се поражда естетическото наслаждение от дадения естетически феномен. Парадоксалността при възприемането на изкуството, почиваща на неговата условност, прави възможно според съветския автор М. С. Каган[3] едновременно да страдаме от гледката на екзекуцията и естетически да се наслаждаваме от нея. Без съмнение условността може и вероятно поражда главните „мотиви“ на наслаждението, на естетическото наслаждение, сведено до условността, не държи сметка за ценността, която дава подтик на въображението да съпоставя това, което чувствува, и това, което е, и по такъв начин наслаждението се превръща не в конкретно естетическо наслаждение, а в наслаждение изобщо. Още повече и други условности могат да се възползуват от „случая“ и подхранят наслаждението с любимата му „храна“, т. е. с условност: да вземе например зле изпълнявания дипломатически, домашен и пр. протокол, можещ да предизвика некомичен смях (а оттук — и естетическо наслаждение!), без да има нещо общо с изкуството. Или условностите, характеризиращи някои части от облеклото (без да имат каквато и да било функционална стойност!), те могат да събуждат наслада в душата на притежателя, нямайки нищо общо с каквато и да било естетическа ценност. Същите тия условности след няколко години се обезсмислят „естетически“ и тогава предизвикват вече присмех, недоумение, фрапират и пр., което е удовлетворение с обратен знак. Т. е. самата условност си има координати във времето и свеждането на наслаждението до нея изисква освен обвързването с някоя естетическа ценност („пространствено“ ангажиране!) още и „временно обвързване, защото условността, предизвикана на принципа на подобието (колизията между „възприеманото е вярно“ и „възприеманото е илюзорно“), не е подчинена на една и съща мяра в часа на създаването на дадената ценност и примерно няколко века по-късно, когато тя може или да бъде принизена, или засилена — съобразно вкуса на обществото, съобразно развитието на точните науки (романите на Жюл Верн първоначално са били възприемани като условност, докато в днешно време повечето от маркираните там идеи са вече постигнати и условността е изчезнала, тъй като се оказа, че фантастичната идея е реално достижима!), съобразно мирогледа, умонастройката на личността и пр.

Що се отнася до тезата на Г. Х. Шингаров, сама по себе си правилна, тя може би също се нуждае от уточняване: вярно е, че например мъката, която се изпитва в живота, съществено се различава от „естетическата мъка“, надеждата в живота от „естетическата надежда“ и пр. Но авторът не уточнява тук в какво се крие разликата и премълчаваното обяснение автоматически се превръща в заявление за наслаждение. Смехът, предизвикан от химикали, от гъделичкане, от студ, страх и пр., се отличава качествено от комическия, т. е. от естетическия смях. Но разликата тук не е нито малка, нито случайна, за да бъде оставена, но тя се

---

[1] Исак Паси. Естетически студии. Наука и изкуство, С., 1970. с. 213.

[2] За И. Паси подобието е „съществен принцип на художествения образ“.

[3] М. С. Каган. Лекции по марксистко-ленинска естетика. Ч. II. Наука и изкуство, С., 1966. с. 298.

подразбира. Крайният резултат и при единия, и при другия вид смях — определената маска на лицето, ангажирането на определени лицеви мускули, които раздвижват устата, очите и пр. при „регистрирането“ на смеха — е като че ли един и същ. Разликата обаче е в съпреживяването, в удоволствието от смеха и затова първият смях не може да донесе естетическо удоволствие (напротив, той може да бъде мъчителен, досаден, нежелан и т. н.), защото не контактува с естетическа ценност. Затова първият е наречен физически смях и разликата между него и комическия смях е не по-малка от разликата между наслаждението, предизвикано от ядене, любов и пр., и наслажденията от възприятието на определена музика, при четенето на дадено литературно произведение, гледането на даден филм и пр. Мъката, радостта, щастието, нещастието и пр. в техния „житейски контекст“ задължително се свързват със състоянията на организма, с грижите за продължение на рода, с инстинкта за запазване на неговата цялост и пр., докато „естетическата мъка“ не изисква от възприемателя „житейски“ неудачи, „естетическото“ щастие не изисква от субекта добри изгледи за личната кариера, наличие на ценни вещи и пр. Взаимната необвързаност обаче съвсем не е безусловна — нещастният в любовта може да изпитва аналог на щастието, което изпитват героите на екрана, но за житейски прекалено щастливия е трудно да съпреживява мъките на естетическия персонаж; разочарованието в живота може да не се явява пречка за радостта от произведенията на изкуството, но нещастията в живота не могат тъй лесно да бъдат „забравени“ в процеса на възприятието и възприемателят да заживее с мисълта за чуждото, илюзорното, условното щастие. Очевидно нужно е някакво равновесие, някаква „екзистен-хармония“, някаква съпричастност между състоянието, в което се намира организмът, и онова, което неговият вкус му предлага за компенсация или за успокоение.[1] Очевидно не е достатъчно подобно на бащата на Буратино да нарисуваш на стената пищна горяща камина, за да ти стане топло през дългите, студени зими. Изкуството „топли“ чрез доставяното наслаждение, но не физически, а духовно. Преживяната естетическа любов на героите от сцената не потушава необходимостта от „директно“, користно изживяване на любовни чувства и любовно поведение; успешно понесената чужда мъка в прочетения роман не е гаранция за лесното понасяне на собствената житейска мъка; чуждото разочарование, „видяно в изкуството, може да смекчи, но не може да застрахова срещу тежки разочарования в живота. Вкусът търси сродните или контрастните състояния не за да открие рецепта за разрешаване на собствените си аналогични житейски проблеми, а за да достави естетическо наслаждение, което по косвен път може (и прави!) живота му по-търпим, по-сносен, по-щастлив. Търсенето на пряк „съвет“ в изкуството, на пряко подсещане откъде да се хване нишката на Ариадна в живота, е сигурен симптом за утилитарно-потребителско отношение към произведенията на изкуството: тогава романът заприличва на рецептурник за нещастна любов и несполуки в кариерата, театърът се превръща във визуален инструктаж за поведение пред съпругата, началника, в „бо монда“ и пр., натюрмортът — в рекламен проспект за плодове, зеленчуци, дивеч и т. н., пейзажът — в елементарно крóки на даден туристически маршрут. . .

Ние наистина страдаме и се наслаждаваме от възприеманата в изкуството екзекуция, както твърди М. С. Каган, но това е страдание „ерзац“, то е „естетическо страдание“. Що се отнася до наслаждението, то не е наслаждение изобщо, а наслаждение с оглед на изобразяваното, или по-точно — с оглед на „физи-

---

[1] Неслучайно Маркс откри оня „прост факт“, скрит — по думите на Енгелс — под идеологическите наслойки и изразяващ се в това, че „хората първо трябва да ядат, да пият, да имат жилище и да се обличат, преди да бъдат в състояние да се занимават с политика, с наука, с изкуство, религия и т. н.“ — вж. К. Маркс и Фр. Енгелс. Избрани произведения в два тома, Т. II. БКП, С., 1956. с. 191.

ческите“ координати на изобразяването, тъй като на екзекуцията ние не реагираме със смях, което е също естетическа реакция и форма на естетическо съпреживяване и удоволствие. На нея ние не можем да откликнем нито с оптимизъм, нито с радост, щастливо настроение и пр., което показва, че наслаждението не е какъв да е, а „естетически“ аналог на действителните чувства, съпровождащи подобни действителни състояния на организма. По такъв начин „конгениалността“ във вкуса става възможна не толкова чрез съвпадението на естетическия идеал (личен или обществен!), колкото чрез сходството в отклика, чрез постигнатото наслаждение.

Правени са естествено и ред други опити за изразяване на същностното в наслаждението, като се изхожда от свойства и признаци на индивидуалната психология, вземащи някакво участие в механизма на естетическото възприятие. Джон Лок например препоръчваше възпитанието на вкусове, имащи стабилитета на привичките, тъй като последните според него притежават „силно обаяние и придават такава притегателна сила на доволство и наслаждение на това, към което ние привикваме, че не можем да се въздържим от изпълнението на действията или в крайна сметка се отнасяме спокойно към неизпълнението на действията, които обикновено практиката ни препоръчва. . .[1] Но тъй като за Лок удоволствието е признак и в определянето на етическите категории „добро“ и „зло“[2], то — по такъв начин — естетическото удоволствие незабелязано се отъждествява с моралното удоволствие, а моралното наслаждение се естетизира също тъй неоправдано и произволно.[3]

Изкуството има най-близко, пряко отношение към моралното възпитание на хората (това е една от неговите атрибутивни функции!), но освен възпитателна мисия то има да решава и „чисто“ хедонистични задачи. Субординация между иманентно подчинените функции на изкуството едва ли е възможна и необходима, но като се има пред вид, че моралното възпитание е обект и на други средства за въздействие на личността (в това число и на науката!), а ролята на прийом за доставяне на естетическо наслаждение е предоставена единствено на изкуството, подобно обвързване допринася много за изясняване комуникативните връзки на изкуството с моралните принципи и норми, но малко или нищо не привнася към изясняване същността на естетическото наслаждение само по себе си.

Какво е в крайна сметка наслаждението, сведено до „един принцип“, до една закономерност, до един „общовалиден“ синтез?

За да се отговори задоволително на тоя въпрос, е необходимо да се разгледа освен всичко друго, очертано дотук, още и връзката между физическото и естетическото наслаждение, от една страна, и, от друга, връзката между духовните потребности и т. нар. понятие за полза от възприеманите материални и духовни

---

[1] Цит. по А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. История эстетических категорий. Искусство, М., 1965. с. 266.

[2] „Добро“ за него е това, „което е способно да предизвиква у нас или да увеличи удоволствието, или да намали нашето страдание, или да достави, или да съхрани обладаното от нас някакво друго благо, или пък отсъствието на някакво зло“, а „злото“ е това, „което е способно да ни причини или увеличи някакво страдание, или да намали някакво удоволствие, или да ни достави някакво неудоволствие, или да ни лиши от някакво благо“ — вж. Д. Лок. Избранные философские произведения в двух томах. Т. I. Изд. социально-экономической литературы, М., 1960. с. 242.

[3] Немският автор Г. Щайнбарт (цит. изд., с. 68) е на мнение, че моралното чувство (което се свежда за него до богатството на културата и „чувствителност на сърцето“ (прави сетивата по-възприемчиви към момента на удоволствие или неудоволствие от възприемания нравствен постулат, което според нас е твърде сериозно и вярно уточнение. Даже нещо повече — високата култура и отзивчивост на „сърцето“, в което се съдържат чисто морални добродетели, правят възприемателя по-рефлективен и усетлив не само към сродните морални щрихи в портретите на изобразяваните лица, но и към прекрасното изобщо — както това, което се съдържа като личностна характеристика, тъй също и към прекрасното на привидно неутралните художествени детайли, имащи отношение към естетически значимата природа.

ценности, между природното съвършенство на „теоретическите“ сетива и степента на естетическо наслаждение.Основата на физическото наслаждение е удовлетворяването на физическите инстинкти, главен сред които е инстинктът за самосъхранение, манифестиращ се чрез половия и физическия глад. Естетическото наслаждение е също своего рода резултат от удовлетворяването на вкуса (тоя преобразен, одухотворен инстинкт за самосъхранение!), но вече резултат от друг вид, предрешен, загубил първоначалния си смисъл. Най-убедителното и най-простото доказателство за това е чувството на неудовлетвореност, на неприязън, на афектиране от всичко онова, което застрашава сигурността на нашия организъм (високи тонове, силен шум, неприятна светлина, „остри“ цветове и пр.) и, от друга, афинитетът към ония външни дразнения, които хармонират с нуждите на нашето възприятие, не противоречат на нашата сигурност, на нашето физическо и „духовно“ здраве. Неслучайно Маркс видя в чувството за цвят „най-популярната форма на естетическото чувство въобще“: човек харесва или не харесва даден цвят не защото може да посочи някакъв мотив, някакви аргументи на това харесване, а защото те му харесват сами по себе си, т. е. допадат на неговото естетическо чувство, което се ориентира спонтанно, изхождайки от неизвестни на разума и на вкуса основания. Но в това „сляпо“ ориентиране — нямаме поводи да се съмняваме — фигурират както естетически, тъй и чисто физически доводи. С други думи, тъкмо в чувството за цвят (бихме добавили — и в чувството за музикален ритъм, за музикална хармония, където тонът с цялата си „елиптична“ недовършеност и „случайност“ също се изявява като проста, популярна форма на естетическо чувство!) се срещат две начала: определящото „корена“ на естетическото наслаждение и неговата филогенетична, материална основа. Твърде интересни и поучителни са изследванията на проф. К. Валентайн, известен специалист по експериментална психология и педагогика в Белфасткия университет в началото на века, върху човешкото възприятие на цветовете, и опитът, който прави авторът, за да обясни на пръв поглед странната и „с нищо необяснима“ любов или омраза на индивида към определени цветове.[1] Изразявайки уместно несъгласие с доводите на ония автори, които възлагат предлено високи надежди на асоциативността на човешките чувства и стигат до допускането, че червеният и жълтият цвят са „топли“, защото асоциират миналия сетивен опит за светлината на слънцето и топлината на огъня,[2] че зеленият цвят се харесва на деловия градски жител, защото той го асоциира с познатия му селски ландшафт и пр.,[3] проф. Валентайн — на базата на голямо количество експерименти — стига до извода, че асоциациите са важен, но не и изчерпващ момент в обяснението на човешкото естетическо чувство към цветовете. Има основание да се мисли — пише професорът, — че „цветовете произвеждат върху нас действие на непосредствено възбуждане или угнетяване, което има по-дълбок източник от чистите асоциации“ (цит. изд. и стр.). Оказва се, че чувството за цвят — „най-популярната форма на естетическо чувство въобще“ — търпи твърде широк възрастов толеранс: червеният цвят е най-любимият, но не за всички, а за децата на възраст от 4 до 9 години.[4] После идват по реда на предпочитанията — синият цвят, гълъбовият и пр. Според изследванията на У. Уинч,

---

[1] На това, че някои цветове и акорди са „приятни сами по себе си“, обръща внимание и френският психолог Т. Рибо (вж. Т. Рибо. Психологія чувствъ. СПб., 1898, перевод с французского М. Гольдсмить. с. 62.

[2] Според Шнайдер (вж. А. Фуйе. Удоволствие и страдание. С., 1926. с. 44—45) видът на слънчевия залез възбужда у нас впечатление на мир и спокойствие поради това, че „безброй редове на прадедите ни са асоциирали вида на слънчевия залез със свършването на работния ден и с чувството за преустановяване и удовлетвореност“.

[3] К. Валентайн. Психология красоты, результаты экспериментальных исследований, пер. с англ. Изд. Пучина, Л , 1926. с. 10—11.

[4] Цит. изд., с. 15.

правил опит с 2000 ученици в Лондон, класификацията, касаеща се за възрастта между 7 и 15 години, е по-различна: червен, жълт, син, гълъбов, зелен и пр.

Да вземем например розата. Тя ни доставя естетическо наслаждение със своята форма, със своите багри, със своята неповторима „конструкция", но и... със своя мирис. Защо? Защото, известни са различни видове растения, които, въпреки че имат красива форма, хармонично разположени листа и тичинки, въпреки своята неповторимост и съдържателност не са смятани и възприемани като красиви по причина единствено на това, че мирисът на техните цветове (стъбла, листа и пр.) е неприятен, силен, дразнещ и т. н. Излиза, че наред с теоретическото сетиво окото, в случая с розата, взема участие и нетеоретическото сетиво — обонянието.[1] Неговото участие продължава и в крайната цел на възприятието — в насладата. Наред със сътрудничеството между двете теоретически сетива — слуха и зрението — особено при контактуването с новите, „синтетични" изкуства, се разширява и ролята на нетеоретическите сетива и главно на обонянието. Тая помощ наистина може да е незначителна, но то вече не е основание тя да бъде сведена до нула.

Критикувайки разпалено доведената до крайност безкористност на естетическото съждение при Кант, Хердер[2] настояваше на това, че думата вкус трябва да ни води от „умуването до наслаждението", „от мозъка до езика", вкусът трябва да бъде средство, а не цел, „господар, а не слуга". Посочвайки връзката на физическия с естетическия вкус, Хердер схвана същността на последния като вариант на инстинкта за самосъхранение, като механизъм („пазач") на „нашето здраве".

Утопийците на Т. Мор — тия странни, парадоксални и „неземни" същества— признаваха няколко вида „истинско удоволствие", групирани в две недотам диференцирани сфери: духовни и телесни удоволствия. На свой ред телесните удоволствия се разпадат на още две групи. Първата — чувства „с явна приятност"[3], които се предизвикват от възстановяването на това, „което е изразходвала вложената вътре в нас топлина" (възстановяването става чрез ядене и пие-не!). Втората — изхвърляне от организма на онова, „което се съдържа в изобилие в тялото" (тук съжителствуват целомъдрено съвокуплението, ходенето „по нужда", почесването и пр.). Мор обаче счита тия телесни удоволствия за недостатъчни, затова допуска и едно следствие, когато утопийците изпитват приятно чувство и удовлетворение, без да има нито „попълване", нито „освобождаване" в гореуказания смисъл. И смята, че от такъв характер е насладата, доставяна ни от . . . музиката. Като оставим настрана сериозните основания, от които Мор изхожда, за да нарисува чудатите удоволствия на това партикуларно общество, не можем да не забележим и друго, че дори в едно идеално, утопическо общество, където би трябвало да бъде изгонена „прозата" на утилитарното, на „евтино" грубото, животинското наслаждение (тъй като това общество не е задължено да понася тегобите на „истинското" общество!) разграничителната линия между физическото и духовното наслаждение се прокарва твърде трудно, макар да има на своя страна с нищо неограничения полет на въображението. Апаратът на тия наслаждения съвпада частично не само вув външните сетива, той се дублира още по-силно в крайната „точка" на отзвучаване на външните дразнения — естетическото наслаждение.

---

[1] Френският автор М. Дерибере (М. Дерибере. Цвят в деятельности человека. Изд. литературы по строительству, М., 1964. с. 4) защищава тезата, че цветът се възприема от човека разностранно: освен със зрението още и с участието на „всички чувства, включително и слуха, осезанието, обонянието, вкуса". „Бонбонът с ярко лимонен цвят, но с вкус на малина може да предизвика недоумение — пише той, — черната роза е неприятна, вкусната храна, осветена с причудлива цветна светлина, може да предизвика пълно отвращение."

[2] Herders Sämtliche Werke. 21. Bd. Berlin, 1881. S. 34.

[3] Т. Мор, Утопия. БКП. С., 1970. с. 162—163.

Повтаряйки Кант, Кристиан Снел[1] подразделил „цялата наслада, на която е способен човек“, на непосредствена (пряка) и косвена, сам чувствувайки двойнствената природа на наслаждението, неговия стремеж да се задоволява на различни равнища, създавайки впечатление за еднородност: първото — основаващо се на непосредственото, което взема предмета за интервенция върху сетивата, и второто — на косвената (разбирай естетическа!) наслада: това, при което обектът се харесва само чрез „прибавящата се представа за някоя цел, за която той е средство и цел“.

Създавайки своята прочута скàла на удоволствията,[2] лорд Кеймс сложи най-долу грубите, физическите усещания, а най-горе тия, които произхождат от интелекта. Очевидната „изтънченост“ на последните не може да се превърне в достатъчно основание за премълчаване на „неблагородния“ им физически произход. Тая връзка едва ли може да бъде узаконена чрез контаминацията на естетическото като „сетивно приятно на висшите сетива“ (както става това примерно при Вундт[3]) или чрез включването на предметната представа като репрезентатор на сетивно доброто пред висшия съд на естетическото, като указание за преценка на равнището на вкуса (както това става при Фехнер[4], но нейното присъствие е без съмнение конституитивно не само генетически, но и компактно функционално, т. е. ако за „гласа“ на физическото естетическата сфера е заключена с ключ „със седем печата“, за неговото повдигнато в степен ехо проникването в тая естетическа светая светих е не само възможно, но и в известен смисъл напълно закономерно, защото приемствеността може да бъде „дематериализирана“, но никога — заличена напълно. В противен случай материалният механизъм на наслаждението надали би намерил за себе си поне „едно“ основание за активизиране и изразходване на силите, ако до неговата повърхност не достигат сигналите на рудиментната корист. Указание за това е, от една страна, и неестетическото потребяване на прекрасното, тъй и, от друга, продукцията на духа, която е предназначена за задоволяване на физическото наслаждение (или най-малко главно на него!).

Т. Рибо раздели в три взаимопреливащи момента връзката на безкористието на естетическото чувство и утилитарните способи на чувствуването: първоначално естетическото удоволствие е тясно обвързано с понятието (представата) за полза и само благодарение на тоя съюз възниква състоянието на приятност. В следващия момент тая връзка почва да се разколебава, да отслабва, което се конкретизира в това, че естетическото чувство вече не е подчинено директно на аргументите на самосъхранението, докато в третия момент разривът между утилитарното и естетическото става толкова голям, щото довежда до пораждането на изкуство за изкуството (авторът изрично предупреждава, че не се наема със защитата на тоя принцип, но че той може да бъде констатиран и в теорията, и в практиката!).

Посоката на еволюцията на естетическото чувство в случая е напълно обяснима, тъй като съзнанието съхранява индивидуално и в историческия опит първоначално получаваните удоволствия и неудоволствия от утилитарното контактуване с предметите от действителността: наслаждението е състояние, което в своя утилитарен вариант не е противоречало на здравето, целостта и пр. на организма, затова субективната и „колективната“ памет запазват чувството на доверие към него; обратно, чувството на страдание, на неудоволствие и т. н., получавано при съприкосновението с вещи и явления, чиято потребителска стойност се е

---

[1] Christian Wilhelm Snell. Lehrbuch der Kritik des Geschmacks mit beständiger Rücksicht auf die Kantische Kritik der ästhetischen Urteilskraft. Leipzig, 1795. S. 11.

[2] Вж. К. Гилберт, Г. Кун. История эстетики, с. 261.

[3] Wilhelm Wundt. System der Philosophie. Leipzig, Verl. Wilh. Engelmann, 1889. S. 657.

[4] Gustav Theoder Feshner. Vorschule der Ästhetik. I. Teil. Leipzig, 1876. S. 7—8, 231.

оказвала вредна, лоша, предизвикваща заплаха за здравето (частично или общо!) на организма, не може впоследствие да сюблимира и се възвиси в нещо естетически значимо, годно да предизвика естетическо наслаждение. Разбира се, да се свежда естетическото наслаждение до своего рода реставрация на „забравен“ утилитарен опит е абсолютно погрешно, тъй като тоя опит може да не бъде (и обикновено не е!) на самата оценяваща личност и неговото усвояване като опит на предшествениците става по чисто интелектуален, емоционално-спекулативен или разумно-емоционален начин, но никога не и като пряка сетивна информация.

Връзката на естетическото наслаждение, опосредствувано от естетическия вкус, с неговата физическа основа се потвърждава и в друг един пункт, а именно в апагогическото следствие от надпределното възприятие, получавано при неспазването мярата на потребностите на организма. Чувството за неудоволствие, което съпровожда извънмерното и не по изискванията на конкретните нужди на организма презадоволяване, по нещо напомня на чувството за неудоволствие, което съпровожда презадоволяването на духовните потребности, дори и когато „духовната храна е безупречна“ и афинитетът на организма към която при „нормални“ условия е оправдано висок. В глава II („За разнообразието“) на книгата си „Анализ на красотата“[1] Хогарт отбеляза, че „слухът се раздразва от непрекъснатото повторение на една и съща нота“. Чернишевски[2] обръща внимание на това, че човек не може да гледа една и съща картина, макар и от Рафаел, цял месец, защото естетическото чувство се пресища. У. Уитман[3] в статията си за Емерсон намираше работите му „прекалено хубави, прекалено сгъстени“, защищавайки непривичните си възражения с една метафора като тая, че „най-хубавото масло и най-хубавата захар са отлични продукти, но не може цял живот да не ядеш нищо друго“. Когато проф. Мартин[4] накарал трима изпитвани да разглеждат 7 картички в продължение на 45 минути всяка, оказало се, че удоволствието, получавано от непрекъснатото разглеждане, стига до известен свой таван и после устремно почва да спада. Е. Каро[5], анализирайки корените на песимизма, така както той е обоснован социално-психологически в работите на Леопарди, Хартман и Шопенхауер, при които философското познание се редуцира до наслаждение от „незабавното и пряко удовлетворение на волята“, стигна до убеждението, че втората константа на това светоусещане се ограничава в необходимостта от съразмерване дори и на наслаждението и че „прекалено дълго продължаващото наслаждение се превръща в непоносимо мъчение“. Т. Рибо, споделящ тезата за това, че пресищането може да излезе и излиза не само извън „рамките“ на отделния индивид, но извън рамките на дадено общество, класа и пр., смята, че не без основание се говори дори за „преситени цивилизации“[6], състояние, при което отвращението от изтънчеността довежда до отдалечаване на човека от естествената му социална среда, при което той почва да си създава нов естетически идеал. Съмърсет Моъм сподели в тая връзка в автобиографичната си книга „Равносметката“[7], че и най-красивите неща в края на краищата омръзват, а В. Шкловски „облече“ в сетивна осезателност тая парадоксалност на естетическото възприятие: „Не може — казва той — през цялото време да се четат едни и същи писатели, както не може да се

[1] В. Хогарт. Анализ красоты, с. 144.
[2] Н. Г. Чернишевски. Естетически отношения на изкуството към действителността. Варна, 1900, превод на Георги Бакалов, с. 76.
[3] Уитмен. Избранные произведения, переводы с английского. Художественная литература, М., 1970.
[4] Цит. по К. Валентайн. Психология красоты, с. 99.
[5] Е. Каро. Пессимизм в XX веке. Типографія Л. Ѳ. Снегирева, М., 1883. с. 145.
[6] Т. Рибо. Психологія чувствъ. СПб., 1898, пер. с франц., с. 373.
[7] С. Моъм. Равносметката. Варна, 1969. с. 251.

сее пшеница върху пшеница или памук върху памук. Човешката душа, както и земята, се нуждае от разнообразие, но тя се радва на връщането към старото, когато то е обновено“ (разр. м., Г. М.).

Довършвайки биографията на „роднинството“ между физическия и естетическия вкус с оглед на еднопосочната цел — на наслаждението, би трябвало съвсем накратко да обърнем внимание и на такъв един въпрос — резултатността и качеството на естетическото преживяване в зависимост от особеностите, квалифицираността, състоянието и пр. физически качества на сетивата. В книгата си „Животът на Росини“[1] Стендал пресъздава два образа на любители на музиката. Единият притежава безукорен абсолютен слух. „Ако тоя човек слуша латерна, която съгласно обичая свири фалшиво, той назовава такт след такт нотите, издавани от фаталния инструмент.“ В същото време тоя човек със съвършен слух е напълно безразличен към музиката. Според писателя музиката му доставя удоволствие да изявява таланта си в разпознаването на звуците. В антипод на тоя герой стои граф Ч., човек, който не може да разпознава звуците, не може да изпее четири ноти, без да се получи ужасна какафония, но въпреки това той обича музиката с една „изключителна и за Италия“ обич, тя е смисълът на неговия живот, средоточието на неговото щастие. Определяйки оценъчния момент във вкуса, субективните решения, „засягащи вкуса или външната красота“ и пр., Юм[2] свърза изпитваните при тия контакти чувства на удоволствие (удовлетворение) или на отвращение както с качествата на обекта, така също и с „предразположението на нашите органи“. Очертавайки различията във вкуса в зависимост от много вътрешни и външни мотиви (следванетс на образците, които доставят радост, робуването на навиците и пр.), на първо място той детерминира вкуса на хората „според състоянието на техните органи“. Особено проникновено и солидно тая взаимозависимост бе изяснена в трудовете на класиците на марксизма. Маркс например изясни ролята на изкуството в „пробуждането“ на естетическото чувство у човека. „За немузикалното ухо — пише той[3] — най-прекрасната музика е лишена от смисъл, за него тя не се явява предмет, защото моят предмет може да бъде само утвърждение на една от моите същностни сили, т. е. тя може да съществува за мен само така, както съществува за себе си моята същностна сила в качеството си на субективна способност. . .“ Оттук и различието в чувствата на обществения човек от тия на необществения, необходимото следствие, че тъкмо в обществено-трудовата практика на човечеството чувствата са се превърнали в теоретически сетива, което позволява на човешкото ухо и на човешкото око да чуват и виждат едни и същи обекти и явления в света по принципно различен начин. „Образуването на петте външни сетива — казва Маркс — това е работа на цялата досега протекла всемирна история.“

След като се опитахме да затворим кръга от специфичности, в чийто център лежи същността на естетическото наслаждение, схващано едновременно и като предпоставен момент, и като „законно“следствие от работата на естетическия вкус, би трябвало да обобщим с няколко думи характера на връщането се в себе си „битие“ на това понятие и да го определим с оглед на нашите съгласия и несъгласия с досегашния обглед и досегашните анализи на многото тези, правещи опит да обяснят тая специфика. Наред с многото приемливи, но изразяващи част от цялото определения, изказани по повод на естетическото наслаждение, получавано при възприятието на произведенията на изкуството (тук повече няма да

---

[1] Цит. по Б. М. Теплов. Проблемы индивидуальных различий. Изд. Академии педагогических наук РСФСР, М., 1961. с. 52.

[2] Д. Юм. Соч. в двух томах. Т. II. Изд. социально-экономической литературы. Мисль, М., 1965. с. 336.

[3] К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве, в двух томах. Т. I, сост. Мих. Лифшиц, Искусство, М., 1967. с. 127.

става дума нито за ерзаците на това удоволствие, самоидентифициращи се с естетическото наслаждение, нито пък за генеалогическите връзки на последното с физическото наслаждение и „срещата“ между физическото и естетическото удоволствие, осъществявана по необходимост в „инструментариума“ на сетивата!) в едно „колективно“ изразяване иманентността на естетическото наслаждение, трябва задължително да влязат два тезиса: първо, че естетическото наслаждение е наслаждение със „забравена“ корист и, второ, че то се усилва както от условността (в която се съотнася представяното с истинното, възприеманото „по убеждение“ с мислимото и т. н.), тъй и от усилието на възприемателните способности, които се самовъзнаграждават чрез радост и удовлетворение за проявената воля, находчивост, „интелигентност“, творчески подход и пр. към възприеманото.

В крайна сметка определението на естетическото наслаждение, след всичко казано дотук, би могло да добие приблизително следния вид: естетическото наслаждение е своеобразно преживяване на видимите и „невидимите“ достойнства на естетическата ценност, опосредствувано от оценката на вкуса и осъществяващо се в активното отношение на възприемателя към условността на изобразяваното, „ограничена“ от естетическия идеал на твореца или интерпретатора.

Еднотипно ли е наслаждението с оглед на неговата съподчиненост на вкуса, на култивирането на последния по отношение на естетическото чувство и т. н.? Би ли могло да се говори за „наслаждения“ в рамките на отделния индивид не по отношение на количествената модалност, а по отношение качеството на естетическото наслаждение? От какво зависи качеството на тия наслаждения и каква би могла да бъде тяхната оптимална продължителност?

За разлика от вкуса, който е монистично детерминиран, естетическото наслаждение е „плуралистично“ разнообразно и нефиксирано по мащаби и качество. Неговата продължителност е ограничена откъм количествен „таван“, макар че след всяко отпочиване от продължително възприятие да е възможно и желано ново контактуване, но по отношение на качеството, степента, силата на естетическото наслаждение то не търпи ограничения и зависи единствено от достойнствата на естетическата ценност. Монтескьо например беше на мнение, че покрай сетивните удоволствия индивидът може да изпитва и такива наслаждения, които са „присъщи на нашата душа и не зависят от чувствата“[1]. Подобен субективистичен апломб може да разчита и явно разчита на „очевидността“ на нещата: Монтескьо изрежда случаи, в които насладата е абсолютно автономна от сетивата — радостите от задоволената любознателност, съзнанието за нашето вътрешно величие и съвършенство, чувствуването на живота, противопоставено на чувствуването на небитието и пр. „Първият поглед“ обаче често лъже, а очевидността се оказва далеч по-сложна от очакваното. Радостта от любознателността не е онаследена, тя се придобива в индивидуалния живот на индивида и тъкмо затова е радост, защото спомня за миналия опит и има пиетет към допълване на онова, което вече е усвоено (в случая натрупаните знания, умения и пр.). Съзнанието за нашето вътрешно величие или нищожество също не се формира абстрактно, солипсистично затворено, а тъкмо в отношението на субекта към останалите членове на човешкото общежитие, на нацията, социалната група и т. н. Тоя тип удоволствия Монтескьо определи като естествени за разлика от придобитите удоволствия, които душата си създава сама на основата на естествените удоволствия. Оттук и двата типа вкус[2]: естествен и придобит, при което вкусът се схваща като „мерило на удоволствието“. Съзнавайки каприз-

---

[1] Ш. Монтескье. Избранные произведения. Госполитиздат, 1955. с. 738.
[2] Цит. изд., с. 738.

ността и многопосочната ориентация на естествения и придобития вкус, Монтескьо е принуден да обособи няколко типа удоволствия, при което за основа на делението се вземат „произволни“ признаци на прекрасното: разнообразието, порядъкът, контрастите, симетрията и пр. Но тъй като за Монтескьо „източникът на прекрасното, доброто, приятното и т. н. се крие в самите нас“, издирването причините на наслаждението не се превръща — съгласно постулираното обещание — в указание за мотивите на прекрасното и удоволствието, а чисто и просто затваря кръга на субективистичното виждане, без да съзнава правейки концесии на някои „обективни характеристики“ на прекрасното.

На „придобити“ и „вродени“ подраздели удоволствията на душата и Т. Рибо[1], виждайки кардиналната особеност на първите в това, че могат да се трансформират в своята противоположност: неприятното първоначално състояние да премине в приятно. Примерно вкус или мирис, първоначално струващи ни се отвратителни, могат да станат впоследствие „във висша степен приятни“ (както е при употребата на спиртните напитки, тютюн, наркотици и пр.). Рибо приписва тия модификации не само на физическото, но и на естетическото наслаждение — в момента можем да харесваме някоя литературна форма, която някога ни е възмущавала; същото важи за живописта, музиката и т. н. Според него удоволствието може да се превърне в „страдание“ („няма такава любима, макар и най-чудна мелодия, която бихме могли да понесем в продължение на два часа поред“), но това „страдание“ е само умора, отегчаване, а истинското страдание никога не може да се трансформира в удоволствие. С други думи, подменят се едно друго не удоволствието и страданието, а условията, които благоприятствуват съществуването на тия състояния.

Проф. Л. Сакети раздели удоволствията по друг принцип — принципа за утилитарната или неутилитарната полезност. Ония наслаждения, които възникват от удовлетворяването на ума,[2] той определи като интелектуални; а удовлетворяването потребностите на телата с оглед на принасяната в случая полза — като материални наслаждения. С което той повтори Кант на едно чисто популяризаторско равнище.[3]

Естетическото удоволствие е разчленявано и с оглед на допускания негов вътрешен строеж. За проф. Е. Мейман[4] естетическото удоволствие има три страни: естетическо съждение, естетически представи и естетическо чувство. Очевидно наслаждението тук се подразбира не като цел на естетическото възприятие, осъществяващо се изборно, с оглед на „духовните“ потребности от естетическия вкус, а като „перманентен“ процес: от неговия най-висш ранг — съждението, през нефиксирания обем на представата към вроденото естетическо чувство. Въпреки уговорките на автора, че подобно деление предпазва от едностранчивостта, която може да доведе или до естетически интелектуализъм (ако се вземат под внимание само естетическите съждения или представи!), или до „хедонистична“ естетика, естетика на удоволствието, ако се акцентува на чувствата в естетическото удоволствие, подобно деление се оказва неприемливо по причина на това, че избягвайки непълнотата на „тясното“ определение, стига до такава „толерантност“ в признаването паритета на съставките, при което се губи тяхната специфика, заличават се съществено важните граници между тях, принизя-

---

[1] Т. Рибо. Психологія чувствъ, с. 63.

[2] Л. Саккети. Эстетика въ общедоступном изложеніи. Т. I. СПб., 1905. с. 59.

[3] Диференцирайки последното „звено“ на възприятието — наслаждението, с оглед на обекта на възприятието и степента на познаваемост, Кант отдели приятното, което се „харесва (на външните) чувства в усещането“ (вж. И. Кант. Соч. в шести томах. Т. V, с. 206) от доброто, което се харесва посредством разума „само чрез понятието“, удоволствието от възвишеното в природата (негативно удоволствие), от удоволствието от прекрасното (положително удоволствие) — вж. цит. изд., с. 278—279.

[4] Э. Мейман. Эстетика. Ч. I. М., 1912. с. 66.

ват се (респективно — надценяват се!) техните възможности и значението на техните „вътревидови“ функции и цели. Естетическото чувство се наслаждава, давайки „сляпа“, спонтанна оценка, естетическата представа не може да претендира нито за свежестта на прякото естетическо възприятие, нито за непосредствеността на вкуса, тя се придобива на базата на наличния опит и затова е твърде по-различна от естетическото чувство. В същото време естетическото съждение не е „епицентърът“ на естетическото наслаждение, нито кондицио сине ква нон за него, тъй като подтикът за естетическото наслаждение са конкретните качества на естетически значимия обект, а то е само констатиране на това присъствие, негово „еталонизиране“ и определяне.

По наше мнение естетическите наслаждения могат да бъдат подразделяни по „генетически“ принцип — на „вродени“ и „придобити“ (Монтескьо, Т. Рибо и др.) с оглед обекта на възприятието и степента на неговата принципиална познаваемост (Кант); по отношение вътрешната структура на наслаждението (Е. Мсйман) и пр., но „демаркационната“ линия при първите два типа деление е твърде лабилна (да не кажем невъзможна!), а при последния — тя е напълно предпоставена, априорна. Естетическите наслаждения трябва да бъдат разделяни не главно, а единствено съобразно техния обект, мотива, който ги поражда, защото наслаждението, от само себе си представляващо определено състояние на сетивата, отразява в същност признаците и качествата на обекта, а не своето собствено състояние (няма наслаждение изобщо, а наслаждение от нещо!), не собствената си структура (за такава може да се говори единствено условно, и то само като съподчинена на основния „тон“, на главния „знак“ на наслаждението!), още по-малко то може да отразява естествена или придобита природа, тъй като двете страни на наслаждението „отговарят“ на естетическата ценност единогласно, неразделимо, комплексно. Затова бихме желали да предложим следното деление на естетическите наслаждения с оглед зрелостта на естетическия вкус (споменатите определения „забравят“ вкуса!), на неговата компетентност да възприема компактно естетическата ценност (била тя „природна“ или произведение на изкуството) на:

а) естетически наслаждения от съдържанието на ценността;

б) естетически наслаждения, отразяващи „главно“ формата;

б) естетически наслаждения, оценяващи целостта на естетическите ценности.

Както вече имахме възможност да отбелязваме, целите на всички без изключение изкуства могат да бъдат редуцирани по две основни: доставяне на удоволствие, предоставяне на познание.[1] На тия две цели съответстват две функции — хедонистичната и познавателната. При първия случай естетическото наслаждение се поражда главно от познавателната страна на произведението на изкуството и то е възможно само при контактуването с духовните ценности, поради което неговото формулиране може да бъде конкретизирано — естетическо наслаждение от художественото съдържание на изкуствата. При тоя тип наслаждение вкусът или отсъствува, или е крайно неразвит, примитивен, „атавистично“ заложен. Това наслаждение се предизвиква от одобрението, което вкусът произнася над феномени, чиято ценностност лежи извън сферата на естетическото, затова само по формални белези то се идентифицира с естетическото наслаждение, докато в същност то е „сублимирало“ физическо наслаждение, „грубо“ сетивно дори тогава, когато оперира с т. нар. „теоретически сетива“ — окото и ухото. Защото и в тия случаи утилитарността натежава, взема връх и удовлетвореността избухва след предварителния, непосредствен „оглед“ на вкуса, когато разумът даде оценка на утилитарната, аксеологическа валидност на въз-

[1] Вж. по въпроса и J. J. Winckelmann. Kleine Schriften und Briefe. Weimar, 1960. S. 61.

приетото. На тая основа „лежи“ наслаждението от масовата култура, от порноизкуството, от изкуството, което не си прави труд (или казано по-точно — е в невъзможност!) естетически да оформи своите идеи и идеали, от изкуството, което в най-добрия случай представлява грижливо композирана инструкция, прагматично ръководство, оголена тезисност, груба тенденциозност. Тук тезисността индуцира удоволствие не защото има някаква естетическа стойност, а защото удовлетворява користните интереси на интелекта; декларативността не се възприема като недостатък, сивотата търси компенсации и оправдание в своята целенаправленост, в своята ангажираност и „добронамереност“. Това подобие на естетическото наслаждение може напълно правомерно и законно да бъде отнесено към наслаждението, което се изпитва от възприятието на даден научен факт, даден частнонаучен или философски тезис и пр.

Естетическото наслаждение от формата на ценността може и трябва да бъде разгледано в два аспекта: формализмът в изкуството и неформалистичното даване примат на формата при естетическото наслаждение. На първия аспект няма да се спираме, тъй като той е достатъчно „широк“ по обем и неизчерпаем по проявявания към него теоретически интерес не само от критично настроени автори-марксисти, чиято същност лесно се свежда до извода, че „формата е единствен източник на наслаждението“. (Неслучайно родителят на формулата „изкуство за изкуство“ смяташе за най-съвършено изкуство арабеската!) Кредо, което дава задължителен примат на формата за сметка на съдържанието и схваща творчеството като чисто субективен, абсолютно „стерилен“ откъм каквато и да било връзка с действителността процес. Тръгвайки от Кантовия трети момент в аналитиката на прекрасното, а именно съждението за вкуса по отношение на целите, които се вземат под внимание, където красотата е дефинирана като форма на целесъобразност на предмета, доколкото тя се възприема в нея „без представата за цел“, теоретиците на изкуството и естетиците стигнаха до социално-психологическото обосноваване на т. нар. принцип „изкуство за изкуството“, безсилна панацея срещу безчовечността на буржоазното общество и неефикасен бунт против рутината на буржоазния псевдоестетически вкус, а творците, които приеха тая програма, станаха начинатели на такива модерни (някои от тях отдавна вече забравени!) течения в литературата и изкуството като футуризма, експресионизма, дадаизма, ташизма, кинетичното изкуство и пр. и пр. В нашето деление на наслажденията обаче формата присъствува не като прерогатив на изкуството, а като негов „нормален“ компонент, не като негова крайна цел, а като негово необходимо средство.

Факт е, че не само хората, но и животните не са индиферентни към формата на предметите, които ги заобикалят и които попадат в „обектива“ на тяхното възприятие: капуцинът Пабло на проф. Ренч[1] избира главно ония рисунки, в които формите на предмета са „изчистени“, правилни; враните и гаргите също са настроени „неприязнено“ към неправилните форми, докато рибите, обратно, предпочитат неправилните форми, което американската биоложка и еколожка С. Керигер обяснява със свойствата на тяхната жизнена среда да деформира или изобщо да не позволява „завършеното“, статичното, уточненото очертание на окръжаващия свят. Ричард Л. Грегори[2] изследва рисунки, които предизвикват „изключително неприятни усещания“, макар да са понякога и съвсем прости, състоящи се от повтарящи се линии. . . В ново време ергономията защити убедително извода, че приспособяването оръдията на труда и средата към човека е изключително голям резерв за увеличаване производителността на труда на човека, без да се „посяга“ на неговото здраве, а, напротив, чрез намаляване на из-

[1] С. Керигер. Дикое наследство природы. Мысль, М., 1969. с. 192.

[2] Р. Л. Грегори, Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия. Прогресс, М., 1970. с. 146.

питваното от него напрежение на сетивата. Ергономическите изисквания се конкретизират в изисквания към определени оптимални форми и цветове, към тяхното най-подходящо съчетаване и пр., т. е. практически потвърждават тезиса, че формата, цветът и други елементи и признаци на околния свят не са психически естетически неутрални, а тъкмо обратното. Неслучайно Хогарт се опитваше да достигне най-красивата форма и в своите теоретически и творчески дирения стигна до прославената S-образна, змиевидна линия, която е за него линията на привлекателността и красотата, тъй като съдържа в себе си всички изисквания, които могат да бъдат предявени към прекрасното: наличие на разнообразие, на простота (ясност), сложност и пр., и защото тя е оптимално най-„съдържателна“ сред многообразието на вълнообразните линии на красотата. Валентайн[1] също отстояваше концепцията за самостоятелността на формата за това, че тя може да бъде „приятна или привлекателна независимо от цвета“ и пр. В такъв смисъл естетическото наслаждение от формата се разпространява не само над произведенията на човешкия дух, но и по отношение на природно „постигнатите“ красиви форми. Макар и по-широко по съдържание, т. е. носейки конкретността и богатството на спецификата на явлението, тоя тип наслаждение е по-обобщено, по-същностно от наслаждението от съдържанието, тъй като то вече се опира на естетическото чувство, докато първото наслаждение „пренебрегва“ не само вкуса, но и естествено заложения усет за разпознаване на естетическите достойнства на вещите и явленията и зад спекулативното утилитарно размишление, зад отделното „дърво“ — не успява да види естетическата красота на „гората“. Естетическото наслаждение от формата е предпоставка, симптом за развитието на естетическия вкус, което пък на свой ред е симптом за възможен преход към действителното естетическо наслаждение. Без да бъде неусетливо, нечувствително към красотата на цялото, то спира на неговата повърхност и увлечено не толкова от своето безкористие, колкото ограничено от своя бързо утоляващ се естетически „глад“, се задоволява с възприятието на формата или на формалните белези, на начина, по който е оформено съдържанието, без да запазва нужната за случая трайност на интереса, за да стигне „оттатък“ формално-творческите прийоми на твореца. На пръв поглед това като че ли е „най-естетическото“ наслаждение, тъй като то се абстрахира неволно от съдържанието и по такъв начин прекъсва всяка възможност да се плати „дан“ на утилитарността. Но нещата изглеждат така само „на пръв поглед“, тъй като естетическата ценност е компактно явление — оформено съдържание и съдържателна форма,[2] ценността на съдържанието е определяща, а ценността на формата подчинена, следствена, произтичаща от удачното (или неудачно!) сътрудничество на формата при съдържанието. Тъкмо затова третият тип естетическо наслаждение — наслаждението от целостта на естетически завършената ценност, трябва да се приеме за най-съвършения, „образцовия“ тип естетическо наслаждение. Неговите компетенции се разпростират както върху произведенията на човешкия дух, тъй и над природните естетически значими предмети и феномени. Това наслаждение е при-също на естетически развития вкус, то не пренебрегва доводите на естетическото чувство, но ги взема под внимание „интуитивно“, забравяйки утилитарния мотив и творческите усилия, съпровождащи създаването на естетическата ценност. Затова то е и пълно, тъй като удовлетворява както изискванията на чувствата, тъй и тия на разума. Докато в първия случай доминира пиететът към чисто познавателното (или кореспондиращото си „безропотно“ с нашите идеи и идеали!), във втория случай наслаждението се задоволява да черпи мотиви само от хедонистичната функция на изкуството. При третия тип наслаждение функциите на

---

[1] К. Валентайн. Психология красоты, с. 42.

[2] Или, както казваше В. И. Ленин: „Формата е съществена. Същността е оформена“ (вж. В. И. Ленин. Философски тетрадки. БКП, С., 1956. с. 119).

изкуството действуват компактно върху възприемателя, без да бъде ощетявано естетическото удовлетворение на консуматора, нему се дава „безвъзмездно“ и естетически неутрална информация. И, обратно, хедонистичността не противоречи на познавателния момент в изкуството, без което то не може да развие първата си функция, да я обвърже „на живот и смърт“ с такива неестетически вектори на естетическото наслаждение, каквито са удовлетворението от трудността, радостта от новостта, наслаждението от задоволяване на любознателността и пр., без които естетическото наслаждение би било действително, но не би било пълно, би било естетическо, но не би било трайно, тъй като ще му липсва опората на „незримо“ присъствуващото физическо и чисто интелектуално наслаждение, нанасящи не съвсем последните щрихи в неговия сложен и диалектически противоречив портрет.

Тук, разбира се, ние не можем да не държим сметка за това, че при някои видове изкуства доминира формата, както е при балета, при музиката, в оперното пеене и пр., докато при други изкуства — формата и съдържанието са в динамично равновесие (литература, кино, театър и т. н.), а при трети — архитектурата, произведенията на дизайна и пр. — превес взема съдържанието. Затова и естетическото наслаждение от целостта съществува в конкретни, специфични варианти, определяни от непосредствеността на вкусовото съждение. Но тъй като вкусът оценява „en bloc“ и едва при участието сетне на разума, едва при нанасянето корективите върху оценката, естетическото наслаждение може да коригира „възторга“ си с оглед на разчлененията на форма и на съдържание ценност и съответно да засили и отслабне, повлияно от отделен неин компонент. Но тая „пулсация“ не може да бъде прекалено широка по диапазон, тъй като знакът и степента на наслаждението са предопределени от първичния контакт на вкуса и от допустимите поправки на разума.

НЯКОЛКО АКТУАЛНИ ПРОБЛЕМА ОТ КОНГРЕСНИТЕ ЗАЛИ: „СМЪРТ НА ИЗКУСТВОТО?“; КРИЗА В ЕСТЕТИКАТА?

Валентин Ангелов

Темата на състоялия се за първи път в социалистическа страна конгрес по естетика — „Естетика, изкуство и условията на човешко съществуване“[1] — говори за мястото, което теоретическата мисъл отрежда на художественото творчество в живота на обществото. В съпоставка с предидущите конгреси — в Атина, Амстердам, Упсала — вниманието бе насочено към най-парливите въпроси от теоретико-естетически и изкуствоведчески характер. Не класическото гръко-римско изкуство и отношението му към съвременното, не формално-стиловите особености на творбата, не спекулативно третираната „същност на изкуството“ бяха от интерес, но реалните процеси, които се извършват днес, и причините, които са ги породили. Тоя своеобразен поврат в тематиката на конгреса е обясним до голяма степен със състава на делегатите (значителна част бе от социалистическите страни и тя наложи определен подход към проблемите); обяснението обаче би трябвало да се търси и другаде: авангардното изкуство[2] е обхванато от криза, която тревожно изправя западната естетическа мисъл пред алтернативата — или бягство от истината, ограничавайки се с чисто формални проблеми, или осъзнаване, че изкуството може да бъде спасено, ако бъде поставено в служба на прогресивните сили в Западна Европа и Америка. Затова социологическият подход към художествените явления се наложи във фокуса на някои от най-бурните дискусии. Йозеф Гантнер, президент на Интернационалния комитет на конгреса, отбелязва по този повод в интервюто си: „Днес вследствие на изменението на социалния климат и обществените отношения социологическите аспекти придобиха основно значение. Това е неопровержима истина все едно съгласни ли сме с нея или не.“

С най-голяма известност обаче се ползуваха две теми: 1) „Естетика на жизнената среда“ и 2) „Смърт на изкуството?“. За първи път на този международен форум се поставя актуалният и насочен всецяло към реалния живот проблем за естетическото организиране на материалната среда, в която живеем. Що се касае до втората тема, интересът към нея е обясним както с чисто психологически,така и с идеологически причини. На един конгрес по естетика се заговори за края на изкуството—това не е ли равностойно на сензация! Но нека припомним и нещо друго; маркс-истите-теоретици отдавна изтъкваха, че изкуството на модернизма е в състояние на тежка и

---

[1] Конкретната делова работа върху 338-те доклада от почти всички страни на света (с изключение на Африка и някои страни от Азия) бе проведена в шест секции, чиито наименования бяха дадени съобразно основните доклади, представени и дискутирани в тях, а именно: I — „Аспекти на художественото творчество“ (Художник — критика — публика); II — „Съвременно изкуство. Смърт на изкуството?“; III — „Актуални въпроси при историческото изследване на изкуствата и естетиката“; IV — „Нови методи. Нови критерии“; V — „Естетика на жизнената среда и всекидневието“ и VI —посветена на различни, невключени в другите секции проблеми.

[2] Под „авангардно изкуство“ имаме пред вид теченията след абстракционизма от началото на 60-те години насам; терминът „модернистично изкуство“ е много широк; в него включваме явления и от преди 50-те години.

задълбочаваща се криза. Това бе категорично оспорвано от буржоазни автори, които възхваляваха абстракционизма например като връхна точка на художественото развитие. Не са се изминали и десет години оттогава и ето, на Букурещкия конгрес западните естетици заявиха за пръв път така единодушно и недвусмислено: да, авангардното изкуство е в криза, която заплашва съществуването му.

От не по-малък интерес са и дискусиите относно настоящето и бъдещето на естетиката. Трябва ли да бъдат все още отстоявани позициите на философската естетика, защитени от М. Ф. Овсяников (СССР), Вл. Татаркевич (Полша) и др. или пък трябва да се даде предимство на т. нар. „научна" естетика, използуваща изследванията на семиотиката, социологията, теорията на информацията, математиката и др.? Трябва ли тя да бъде „в основному ретроспективна, тъй като обобщава опита на историята на изкуството от определено 'разстояние'" (Атанас Натев), или пък трябва да програмира художественото творчество, без да изпада в нормативизъм? Трябва ли тя да се превърне в „социология на изкуството" (Ер. Йон, ГДР) или пък трябва да изследва „изкуството като самодвижение" (Ат. Натев), без при това да го откъсва от преките му връзки със социалната действителност? И ако се създаде „социология на изкуството", като самостоятелна наука ли ще съществува тя или пък ще бъде включена като част от естетиката (Йозеф Хлавичек, ЧССР)? Въпроси, които чакат отговор.

513 делегати и много гости дискутираха върху почти всички важни естетически проблеми. Борбата на мнения бе проведена на научно равнище. Основните идеологически различия между естетиците от западните и социалистическите страни неведнъж излязоха на първи план. От капиталистическите страни присъствуваха обаче и прогресивни, включително и марксистки мислещи естетици.

С настоящия материал се ограничавам само с една тема: ще се спра на твърде малък брой доклади и изказвания относно проблема „криза и смърт на изкуството", като се позова главно на западни автори, за да бъде своевременно информиран българският читател за техните възгледи и схващания. Това не означава, че позицията на делегатите от социалистическите страни е била по-малко конструктивна; напротив, и това би проличало достатъчно ясно, ако се вземе под внимание работата на конгреса като цяло. Това обаче не бихме могли да сторим в следните редове.

„Смърт на изкуството?" — една колкото конфликтна, толкова и странно прозвучала поне на пръв поглед тема! Тя обаче не е съвсем нова, тъй като още в началото на нашия век я срещаме при руските конструктивисти и дадаистите, които от различни идейносветогледни и философско-естетически позиции призоваваха да се сложи край на изкуството като обществено явление. В същност темата неволно ни отвежда към Хегел, в чиито лекции по естетика се твърди, че изкуството е вече ретроспективен феномен; неговият апогей — древна Гърция — е отдавна преминал; макар и да продължава да съществува, при което едни художествени форми отмират, а се раждат нови, то вече не съответствувало на потребностите на духа. Художниците могат да подражават на класически образци, но това били безкрили подражания на формално-стилови признаци; защото освен класическите форми съществува и класическо съдържание, което обаче е исторически отмряло и невъзвратимо. „Може да се надяваме, че изкуството все по-нататък ще се развива и усъвършенствува, но неговата форма (Хегел третира изкуството като една от формите на самосъзнаване на Абсолютния дух — В. А.) е престанала да бъде висша потребност на духа."[1] Немският мислител обаче никъде не казва, че изкуството „отмира"[2] или отива към края си. Напротив, то щяло да продължи да съществува и когато в саморазвитието си Абсолютният дух навлезе във втората или третата си форма, респ. религията и философията.

---

[1] Hegel. Ästhetik. Berlin, 1955. S. 139.

[2] Позволявам си да отбележа, че автори-марксисти твърдят, че Хегел допускал „отмирането на изкуството" като първа и най-несъвършена форма на самосъзнаването на духа. Точно такава мисъл обаче не се среща, а и тя би противоречала на целия контекст от разсъждения върху изкуството, тъй както са изложени в лекциите му по естетика.

А може би Хегел е прав, ако се има пред вид примерно състоянието на модерното изкуство на Запад от половин век насам и особено художественият авангард днес? Та кой би могъл да оспори факта, признат впрочем и от наши, и от западни автори, че авангардното творчество се намира в състояние на дълбока и перманентна криза! Тук обаче се изключва съвременният реализъм, който не е загубил (а и няма симптоми за това) значението си за обществото и чиято социално-художествена функция го утвърждава като „медиум на прогреса".

Впрочем тезата за смъртта на изкуството е подхваната нееднократно през XX в. от естетици с твърде различни идейни убеждения. Тя прозвуча и в залите на конгреса, където по-плахо или по-откровено се заговори за старческата немощ на авангардното изкуство, за неговото лутане в един безкраен лабиринт, чиито изходи засега не са ясни поне за повечето буржоазни естетици. Ако трябва да бъдем достатъчно прецизни, редно е да добавим: не се касае до единна теза, а до множество схващания, които тук бихме сумирали в три основни точки:

I. Изкуството е несъвместимо с характера и особеностите на съвременната техника, която обаче все по-дълбоко прониква в неговата тъкан, хвърляйки раковите си метастази в най-съкровената му същина. . . и поради това, разрушавайки го Авторите, които отстояват тоя възглед, изхождат от постановките на широко известния в Западна Европа теоретик и публицист Валтер Бенямин, съгласно които репродуцирането на художествената творба, възможно чрез използуването на определена техника, променя из основи функцията на изкуството; неговата същност или, както казва Бенямин, аура, респ. неговата еднократност, единичност, неповторимост бива сериозно уязвена или унищожена.[1] „Репродукционната техника. . . откъсва репродуцираното произведение от сферата на традицията. Като умножава репродукцията, тя поставя на мястото на еднократното явление масовото."[2]

Приемем ли тая теза, че без уникалност няма пълноценна художествена творба,[3] трябва да заключим, че техниката (в случая репродуциращата, но и всяка друга), която довежда до повторимостта на творбата в графиката, живописта, скулптурата, приложното творчество и др., е органично враждебна на художествената специфика. Оттук тръгват Дж. Престипино (Италия) и Н. Блуменкранц (Франция), които противопоставят ръчнозанаятчийския труд като създател на красота спрямо техниката; първият твори художествени обекти, които са уникални и носят печата на творческата оригиналност; втората познава само стандарта и анонимната серийност. Въпреки че разискват върху отношението изкуство—техника, двамата естетици имат пред вид приложното изкуство и неговата участ днес. Тяхната концепция представлява обаче едно повторение на твърде старата теза на Джон Ръскин и Уйлям Морис (от средата и края на XIX в.) за несъвместимостта на машината с художественото производство.

Вярно е, че понастоящем в ерата на машинното производство „зелена улица" е открита за дизайна, който, строго погледнато, невинаги е изкуство. Нему е съдено да участвува като „първа цигулка" в естетическото организиране на съвременния бит, интериор и др. Приложното изкуство в развитите индустриално западноевропейски страни вегетира и заплашва с изчезване. У нас то съществува и се развива, но и тук основната му задача — да стигне до ежедневния бит на хората — е спорна и твърде проблематична.[4]

II. Втората теза бихме формулирали накратко така: изкуството трябва да се слее с живота, да се разтвори без остатък в него, и то по такъв начин, че да загуби своята самоопределеност и специфика. Това е модерна концепция, прегърната от десетина години от авангардистите, с която биха могли да бъдат обяснени много от техните крайности.

---

[1] Вж. Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. FaM 1963. S. 25.

[2] Ibidem, S. 16.

[3] Тая теза се радва на широко признание, което идва още от естетиката от края на XIX и началото на XX в. Само един пример: П. Бейлин охарактеризира изкуството тъкмо чрез неговата автентичност. „Автентизмът на художественото произведение е в известна степен идентичен с неговата неповторимост. Автентичното произведение в цялост е неповторимо". (Die Nicht-mehr-schönen Künste. München, 1968. S. 397.)

[4] Вж. разговора върху съвременното приложно изкуство у нас. — Проблеми на изкуството, кн. 2 от 1972 г.

Но да тръгнем по-отдалеч! В съвременното художествено творчество се наблюдават процеси, които дават хранителна почва за убеждението, че между изкуството и различните жизнени явления се извършват процеси на взаимопреливане. Да посочим например навлизането на документалността в художествения кинофилм или в театъра (включване на откъси на речи на политически лица, на протоколи от съдебни следствия и пр.); в литературата се появиха жанрови форми, където научното разгръщане на мисълта или научната трактовка на дадени факти (дори с цитати от научни трудове) се влива в художествената структура на творбата; в изобразителните изкуства се създадоха релефи, при които бяха използувани готови етнографски предмети, като хлопатари, пафти, или пък реални вещи (рога, въжета и пр.) и т. н. Това, разбира се, се върши в границите на реализма, докато при авангардизма тези процеси на заличаване на синора между изкуството (считано от традиционната идеалистическа естетика като автономна, „затворена" в себе си сфера) и живота са доведени до крайни, почти невероятни предели.

Още при дадаизма (и в поезията, и в живописта), но особено сега при т. нар. антиизкуство съществува добре изразеният стремеж да се изостави традиционната структура на художествената творба — стремеж, който невинаги, но много пъти е бил мотивиран като акт на преосмисляне мястото на изкуството спрямо реалността. Йозеф Бойс например, проф. от Академията на изкуствата в Дюселдорф, призовава „целия свят да стане изкуство", а всеки човек — творец (или, както той казва, „слънчев цар"). Подобна теза разви на конгреса и Микел Дюфрен в даденото от него интервю. На въпроса, каква е най-вълнуващата за него проблема, той отговаря: „. . . интересува ме как може да се дойде до изкуство, което няма да бъде повече изкуство за масите, а изкуство на самите маси. Това блестящо формулира Маркс — „в комунистическото общество не ще има художници, а ще има хора, които се занимават с живопис". (Бюлетин № 3 на конгреса, с.8.) Дюфрен защити един възглед, който справедливо бе оценен от марксистката естетика като „левичарски." Възможно ли е изоставянето на професионалното художествено творчество — засега или пък в близкото бъдеще, — ако то е в състояние да изпълнява отговорните си и важни функции, които му се възлагат! От друга страна, тезата на Дюфрен би могла да бъде използувана (разбира се, спекулативно) за оправдаване на нихилизма на съвременните антихудожници, повечето от които дори нямат художествено образование и поради това не правят живопис или скулптура, но асамблажи (натрупвания от различни, взети от бита вещи), хепънинги и др. под. Отдавна крайният авангард прилепва етикета „художествена творба" към предмети, взети направо от ежедневието: пътна чанта, велосипедно колело, писоар (М. Дюшан), кофи с хоросан, лопати, купчина стари вестници (Й. Бойс), книжни отпадъци, натъпкани в целулоидна кутия, изкуствени челюсти и др. (Арман) . . . Но това аргумент ли е, че професионалното творчество ще изчезне, а изкуството ще се разтвори в сивия делник!

И. Ф. Фрьолих (Англия) се пита: дали съвременното изкуство не стои пред Хамлетовия въпрос „to be or not to be" или пък се касае само за огромни изменения в структурата и формите на художествените произведения? За нея щумно разгласяваната „смърт на изкуството" представлява не друго нещо, но аналог на пукването на клетъчната ципа, щом като съдържанието отвътре не може да се побере в нея. Ако би трябвало да се говори за някаква „смърт", тя била в две главни насоки: „Първата насока е, че изкуството изскача извън своите изолиращи го граници и се вмъква в окръжаващия обикновен живот—както при поп арта, където обикновени предмети стават произведения на изкуството или при „хепънингите", където театърът е асимилиран в нещо, което става"[1]; втората насока се изразява в това, че при някои свои прояви „изкуството се приближава до науката или става обект на интелектуално размишление"[2]. Очевидно Фрьолих има пред вид една условна „смърт" на изкуството — отмирането на творби с чисто музейна, елитарна стойност, носещи признака на отчужденост от живота и неговите въпроси. И наистина свидетели сме как старите граници на художественото творчество биват отместени далече напред; художествените явления, които в миналото бяха наричани „периферни" или бяха окачествявани като „низши жанрове", сега претендират за равноправие с „висшите".

---

[1] Fanchon Fröhlich. Contemporary Arts: Death and Transfiguration of the Arts? — Abstracts (VII-th international Congress of Aesthetics. Bucharest, 1972. p. 44.

[2] Ibidem.

Накратко, на конгреса се очертаха по разисквания тук теза три основни позиции: първата — на Дюфрен, втората — на Фрьолих с обективистично-безпристрастно констатиране на фактите и третата, оправдаваща даже най-екстремните действия на разрушаване на изкуството заради вливането му в живота. Последната позиция бе защитена най-ярко от Ф. Голд-Глюк (САЩ). Анализирайки последните авангардни течения — концептуал-арт, хепънинга и деструктивизма, — тя (Голд-Глюк) търси да очертае критическата им насоченост спрямо буржоазното общество, третира ги като един резонен отговор на съществуващата социална действителност. Например концептуал-артът[1] се домогвал към ликвидирането на художествената творба, тъй като тя (и това е съвсем вярно) била обект на спекулативни сделки от страна на частни търговци, галеристи, собственици на къщи за изкуството и музеи. „Разрушете художествения обект, с това вие воювате с печалбарите!“ И деструктивизмът (разбирай антиизкуството, чиято кардинална цел е да разруши традицията) трябвало да бъде осмислен в този аспект: като посегателство срещу установените порядки и норми (художествени и други) в капиталистическия свят. Дори да допуснем, че Голд-Глюк е права, доколкото указва на социално-критическите подбуди в антиизкуството, открит остава един немаловажен въпрос: може ли разрушаването на изкуството да бъде преценено като положително действие? Отричайки това обществено явление с хилядолетна традиция и безспорна необходимост за всеки социален колектив, антихудожникът продемонстрира само едно нихилистично съзнание, респ. анархиствуващото поведение на дребнобуржоазния интелигент, който не приема социалната действителност, но не познава верните пътища за борба с нея.

От друга страна, антиизкуството е непонятно за широките маси на Запад. Макар и да е протест срещу частнособственическите порядки и спекулации с художествени ценности, те именно — частните търговци, галеристи и меценати — му предоставят изложбени помещения, те финансират дебелите каталози и му дават популярност. В края на краищата социалният патос на отрицанието на буржоазия строй при антитворбата също така става своеобразна „стока“, с която се прави сензация, получава се признание за откривателството на нещо ново в художествения живот и. . . се печели. Това не обезсмисля ли позицията на антихудожника! Не се ли превръща неговият социален протест в чудатост, която никой не приема за нещо сериозно, още по-малко за фактор с преобразяващо въздействие върху социалната действителност!

Тази трета позиция едва ли ще издържи една обстойна и сериозна критика. Във всеки случай едно нещо е безспорно: границите между художествено и нехудожествено (съгласно определенията на традиционната идеалистическа естетика) са разчупени; между тия две сфери се извършва процес на постоянно абсорбиране на съдържания. Тъкмо затова теориите от Фолкелт, Липс, Десоар до феноменологическата школа стават все по-малко пригодни да обяснят състоянието на съвременното изкуство — не само поради идеализма им като органичен техен недъг, но и поради динамичната и многостранна връзка между изкуство и живот, която бе пожертвувана заради проучването на иманетните признаци на художествената творба, на творческия процес, на естетическото възприятие и преживяване.

III. На трето място ще групираме концепциите, съгласно които първопричините за евентуалната смърт на изкуството са заложени в твореца или в зрителя (възприемащия произведението). В същност това са най-разнородни схващания, които търсят да намерят един задоволителен отговор пред вид на все по-задълбочаващата се криза в авангардното изкуство. Мария Т. Марчалис (Италия) например вижда тия първопричини в коренните промени, характеризиращи днес „естетическата наслада“, която зрителят получава от творбата. Ако се вземе под внимание това, че на пиедестала на изкуството се издигат най-банални предмети (за каквато практика вече споменахме), това ще рече, че като източници за „естетическа наслада“ се утвърждават и явно неестетични такива. Вярно е, че грозни, отвратителни, пошли или вулгарни постъпки са били прицел на художествено претворяване и като художествен факт — източник на естетическо преживяване. Но възможно ли е последното, щом като пиететът на авангардиста към грозното, патологичното, престъпното, сексуалното се предлага натуралистично, чрез порно-

[1] Това направление не създава художествени творби, а само предлага идеи за тях, написани върху къс хартия, цигарена кутия и пр., и те именно се представят в изложбените зали (вместо реализирани произведения).

литературата или апологията на престъпното! Марчалис счита, че опитът за прекомерно разширяване на границите на изкуството чрез въвличането и на антиизкуството превръща творбата в извор на негативни емоции от естетическа гледна точка. Естетическата наслада бива заместена от други емоции, привидно идентични с нея, а в същност твърде различни по природата си — еротичен гъдел, интерес към сензационно-пикантни случки, жажда за новост на всяка цена и пр. Лишено обаче от възможността да бъде източник на естетическа наслада, авангардното изкуство подравя основата, върху която би могло да съществува. А може би това съзнателно се цели от авангардиста?

М. Сезон (Франция) поставя същия проблем в отношение към творческото въображение. Доколкото поп артът, хиперреализмът и пр. се придържат към един фотографски натурализъм, с това те обричат художника на вегетиране, а изкуството — на гибел. Френската изкуствоведка указва, че традиционното буржоазно изкуство обича фантазмите, но същевременно се откъсва от живота, за да удовлетвори салонни, елитарни вкусове. Тя пледира за творчество, което няма да бъде чуждо на реалността, но не ще бъде и обезкръвено от полета на художническото въображение. Трябва да се съжалява, че тя има пред вид само ситуацията на западното изкуство, с което обстоятелство би трябвало да бъдат обяснени песимистичните нотки в доклада ѝ.

Що се касае до Антонио Теста (Италия), Марио Перниола (Италия) и двама други техни сънародници, те поставят въпроса за кризата на изкуството и евентуалната му смърт върху социологическа основа. Авангардистът-художник не бил отчужден от действителността, но просто бил вмъкнат мимо волята му в системата на стоков фетишизъм; „ирационалната“ му позиция била мнима, тъй като произтича от мястото на художника в буржоазното общество. (Косвено Теста прави критика на апологетизираната „абсолютна свобода“ на творците на Запад.) Той апелира за изкуство, което е политически устремено; то би могло да бъде действено, ако бъде непосредствено въвлечено в класовата борба. Чрез два кратки въпроса и отговора той обобщава съдържанието на доклада си така: Смърт на буржоазното изкуство — да! И това е желателно. Смърт на изкуството въобще — не! Като обществено явление то не е загубило отговорната си задача.

Преобладаващото мнозинство на западните естетици говореха обаче само за криза в изкуството, като някои от тях потърсиха причините ѝ в самото буржоазно общество. „Изкуството не умира. Изчезват само определени становища спрямо изкуството и определени форми на изкуството“ (Х. Лютцелер, бюлетин № 4, с. 6); „Западното общество дойде до кръстопът... Изкуството е призвано да способствува за разбирането на тая сложна и решаваща ситуация, а трябва да признаем, че стоим пред алтернативата да преживее или загине то“ (Жан Алер, Холандия, бюлетин № 1) и др. Показателна бе обаче вечерната лекция на Алер[1] под наслов „Кризис на изкуството? Изкуство на кризиса?“, където бе застъпена тезата: в същност западното изкуство не е в криза, то по-скоро „документира“ кризисното състояние на буржоазния свят; затова „то е изкуство на кризисните симптоми“.

Л. Гарсен (Франция), Ев. Муцопулос (Гърция), Мария Попа (Румъния), З. Барбу (Англия) и др. описаха съвременната художествена фаза като отличителна с резките си „трансформации“, „трансфигурации“, пробиви, „когато всички традиционни понятия се подхвърлят на критика и с оглед на новото развитие“ (Вл. Татаркевич, Полша). Констатирайки единодушно състоянието на кризиса, естетиците на конгреса се разделиха относно пътищата за преодоляването му. Докато едни търсят изход във възвръщането на изкуството към социалните проблеми на времето (Теста), други виждат спасението в самия художник. „Съществува ли изход от тая глуха улица, това могат да решат самите художници. Ако те се примирят с подобна недостойна ситуация, положението на нещата ще се запази“ (К. Скилщад, Норвегия); „интуицията на художника трябва да помогне да се намери изход от кризиса“ (Жан Алер). За отбелязване е, че някои потърсиха спасителния бряг там, където кризисните симптоми са най-силно изразени. Джон Фи-

[1] Жан Алер е генерален секретар на Интернационалния комитет на конгреса.

шер (САЩ) например в доклада си „Разрушението като начин на творчество“ се позовава на френския представител на „машинното изкуство“ Жан Тенгели, който изработва „алогични“, „нелепи“ машини от стари колела и лостове, извършващи своеобразни причудливи движения; някои от тях експлодират 20 до 30 минути след задействуването им и така се саморазрушават. Фишер признава, че не всяко разрушение е творчество. „Въпросът е: кои творчески процеси би могъл да включи в себе си актът на разрушението? Що е деструктивно изкуство?“[1] Американският теоретик, комуто не липсва голяма ерудиция и добро познаване на съвременното изкуство, отчита, че случаят с Тенгели е един „от най-странните опити да се твори чрез разрушението“; по принцип обаче разрушението се схваща като освободителна сила в изкуството, способна да проправи пътища към нови художествени форми и прояви.[2]

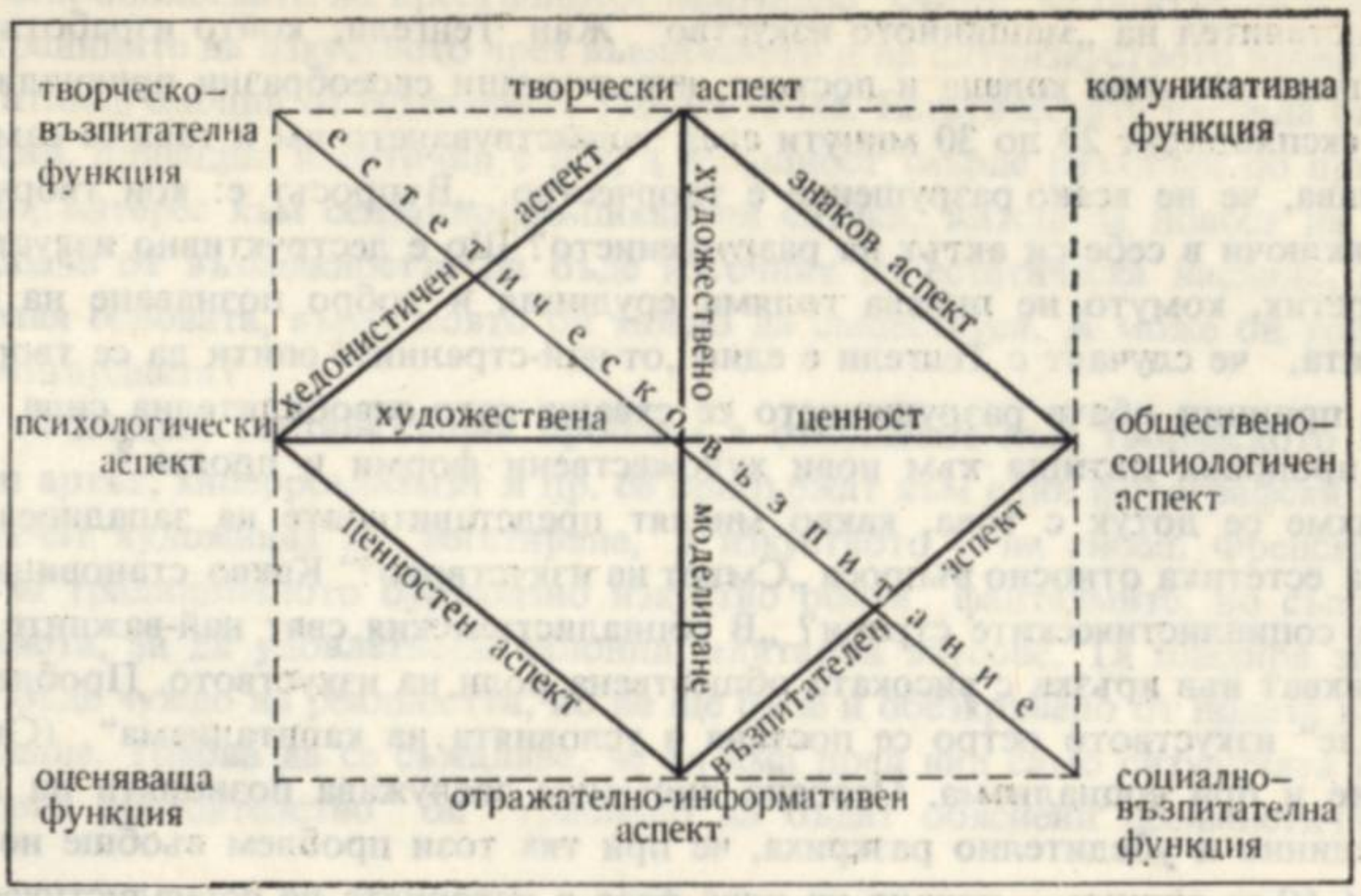
Ограничихме се дотук с това, какво мислят представителите на западноевропейската и американската естетика относно въпроса „Смърт на изкуството?“ Какво становище обаче взеха делегатите на социалистическите страни? „В социалистическия свят най-важните теоретически въпроси възникват във връзка с високата обществена роля на изкуството. Проблемът „да бъде или да не бъде“ изкуството остро се поставя в условията на капитализма“ (Ст. Моравски, Полша), но не и при социализма. Особено внимание заслужава позицията на делегатите на ГДР, които единно и убедително разкриха, че при тях този проблем въобще не е популярен. Петер Файст („60-те години — начало на нова фаза в историята на социалистическото изобразително изкуство“), Анелизе Гросе („Повторно раждане на изкуството“), Я. Клаус, Х. Леч и др. единодушно заявиха, че „дебатите относно „смъртта на изкуството“ вътре в социалистическото движение изобщо нямат почва“ (А. Гросе); напротив, актуален е въпросът за голямата и отговорна задача на твореца. В тия доклади прозвучаха нови термини и постановки: „художествен прогрес“, неразривност на творческите възможности на прогресивните класи с художествения реализъм (Ервин Прахт) и пр.

На фона на нерадостните или откровено песимистични прогнози това бе оптимистична постановка за неизчерпаните и неограничени възможности на художественото творчество, както и за нарастващата му роля в обществото. Така още през първия ден на конгреса се очертаха две основни, но заедно с това и противоположни позиции, които третират по различен начин не само общественото място и предназначение на изкуството, но по-нататък и неговата специфика и същина. В рамките на това противопоставяне на силите ще бъде редно да се спрем на някои нови естетически постановки на съветски автори. Те дойдоха като допълнение към становището на естетиците от ГДР относно съвременния реализъм като „фактор на художествения прогрес“. Освен това те предлагат един по-задълбочен поглед върху природата на изкуството — върху неговата вътрешна цялостност, както и върху неговата органична връзка с обществото, познанието, морала и др. Най-напред ще се позовем на Л. Столович (СССР), който охарактеризира убедително и аргументирано същината на изкуството като полифункционална и поливалентна. Той си послужи със схема, за да представи нагледно многоликата и многосъставна субстанция на това обществено явление, вътрешната му цялост и своеобразната му пригодност да встъпва в постоянен и непрекъснато видоизменящ се контакт с действителността извън него: Никой отделен аспект и никоя отделна функция (въпреки опитите за изтъкването на приоритета на едни спрямо други) не могат да изчерпят художествената специфика. С оглед на подвижната и поливалентна природа на изкуството Столович твърди (и това според нас е съвсем правилно), че неговото пълно проучване не може да бъде предмет само на естетиката, но и на комплексното участие на различни други дисциплини, като социология, психология, аксиология, семиотика, теория на информацията и пр. Не става дума за следното: другите науки да окажат помощ на естетиката (както се мислеше досега), а за това, че изкуството може да бъде изследвано едва чрез съвместните програмирани действия на споменатите по-горе „клонки“ на научното знание.

---

[1] Abstracts, p. 43.

[2] За отбелязване е, че на някои художествени форми с отрицаващ характер, например на иронията, бяха посветени няколко доклада. Сигурно това не е случайно, а опит да се осмисли съвременната художествена практика. На тоя въпрос ще бъде отделено място по-долу.



Намирам, че основното преимущество на схемата (респ. концепцията) на Столович е в това, че тя „работи" както за творческия процес, така и за акта на естетическо възприемане. От нея може да се заключи: същността на изкуството не може да бъде обяснена нито само гносеологически,нито само аксиологически, нито само чрез теорията на знака (семиотиката),нито само чрез комуникативните проблеми (теория на информацията) и пр. Но тази концепция изпуска предметната страна на художественото произведение, която при някои видове и жанрове (живопис, скулптура, приложно изкуство, архитектура и др.) е органично съпричастна с естетическата ценност, създавана от твореца, която е и правилно поставена от Столович в „кръстовището" на художественото своеобразие.

Представлява интерес полемиката, разразила се по доклада на Столович. Според Хайнрих Лютцелер (ГФР) има творби, които предполагат социологически подход, но има и други (той посочи витражите в катедралата в Шартр), където този подход е недопустим. С това основната мисъл на съветския естетик бе поставена под съмнение, доколкото тя третира социологическия аспект като неотделим от художествената същина. Позицията на Лютцелер обаче има далеч по-принципен характер: дали социологическият метод е съвместим с едно пълноценно естетическо изследване? Дали иманентно естетическият анализ (тъй както го разбира феноменологическото направление) не допуска социологичните проблеми като странични, външни и незадължителни? Възраженията срещу тая позиция дойдоха главно от страна на естетиците на ГДР (Ер. Йон, Улрих Кухирт) и на Т. Кнайф (ГФР). В противовес на феноменологичната естетика, към която принадлежи и Лютцелер поне с трудовете си от 20-те години, много делегати се изказаха за необходимостта от социологичен подход към художествените явления на миналото и настоящето.

Нещо повече, някои теоретици, като Ерхард Йон (ГДР), говориха за назрялата вече потребност: естетиката да бъде заменена от „социология на изкуството" (Kunstsoziologie), понеже същината на последното могла да бъде разбрана, ако се има пред вид как то функционира при конкретно общество, при определена социална среда (колектив, обществена група). Дали тази замяна би трябвало да бъде допусната, е все още много проблематично. Обаче безспорно е, че въздействието на творбата зависи не само от индивидуалния опит и култура на възприемащия субект, но и от неговия социален опит, че изкуството — тъкмо защото е обществено по генезис и характер — функционира различно при различни социални групи,условия и исторически периоди.

Ако се вземе под внимание този възглед, както и някои констатации, направени по-горе относно традиционните естетически теории, не ще бъде трудно да се обясни защо някои делегати развиха тезата, че не толкова изкуството, но преди всичко естетиката е в състояние на криза. Изключвайки становището на Ад. Васкец (Мексико), че „кризис в днешната естетика няма",

естетиците от много други страни на Европа говориха за „необходимостта от създаването на нова естетика“ (Й. Гантнер, Швейцария) или направо определиха съвременните теоретически постановки като консервативни и ограничени. Гюла Чехи (Румъния) например заявява, че сме длъжни сериозно да се замислим за здравословното състояние на „нашата наука“; по-добре би било, ако се занимавахме с въпроса за „смъртта на естетиката“, отколкото с темата „смърт на изкуството?“ Не е ли факт, че днес никой повече не говори за „философия на изящните изкуства“ като еквивалент на естетиката, нито пък за „философия на прекрасното“[1], както правеха следхегелианците и теоретиците от края на миналия и началото на настоящия век! Това не е ли достатъчен аргумент (според Чехи), че предметът на естетиката значително се е променил — той не се представлява повече от прекрасното и неговите разновидности, а и изкуството не се схваща повече като обективация на красотата; днес той включва и такива явления, които естетиците на XIX в. поставяха в сянката на прекрасното или под негово безусловно подчинение — грозното, безвкусицата (кича), непристойното (например в изкуството на западноевропейското средновековие), страшното в литературата и театъра на XVII в., патологичното (в литературата на XX в.) и т. н. Освен това Чехи счита, че такива науки като семиотика, кибернетика, психология на творчеството изземват все по-дръзко части от предмета на естетиката и тя е застрашена с изчерпване; не ще ли се разпадне тя, тъй както старата спекулативна философия се разпадна, след като от нея се отделиха частните науки? „Не е ли присъдено на естетиката да изчезне? Не ще ли се превърнат естетиците в социолози, кибернетици и т. н.?“ На тези въпроси той отговаря с въпроса „Защо не?“ — въпрос, който издава едно почти позитивно становище.

М. Валис (Полша) също посвещава доклада си на настъпващите в естетиката промени. Досега тя се е градяла на предпоставката, че изкуството е „затворена система“. „Напротив, тя трябва да бъде гъвкава, винаги готова да вземе пред вид всички нови художествени явления, които днес си проправят път. . . и да измени старите постановки (former propositions) с оглед на тия нови явления.“[2] Валис предлага тая нова теория да бъде наречена „открита естетика“ за разлика от старата.

Що се касае до Франко Фаница (Италия), който констатира една „всеобща криза“ в естетиката, той вижда един изход: да се изоставят абстрактните, твърде общи разсъждения и да се пристъпи към социология на изкуството. За него естетиката е синоним на теория, опираща се на спекулативни, метафизически ориентирани философски постановки; обратно, социологията на изкуството има реални проблеми и като използува точността на научното изследване, е в състояние да ги разреши.[3]

Без съмнение изразът „криза в естетиката“ е твърде силен и премного задължаващ, за да бъде приет от наша страна като „чиста монета“. Но ако ние желаем да застанем лице с лице към някои нови явления и тенденции в съвременното изкуство (като се обърнем не само към един вид или жанр, а към колкото е възможно повече художествени прояви), ще трябва да признаем, че някои наши досегашни постановки би трябвало да бъдат доразвити и дообогатени пред вид новите художествени факти, а други би трябвало да бъдат конкретизирани. В поезията, музиката, изобретателното творчество и т. н. днес се срещаме с нови явления. Някои от тях може и да са несъвместими с магистралната линия на развитие на реализма, но това не означава, че трябва да им се обърне гръб.

Идеята, че са необходими промени в естетиката, не беше чужда и на марксистите-естетици от СССР и ГДР. Промените би трябвало да се състоят в „научното изследване на комплексни проблеми на естетиката и съвременното изкуство“ (Ервин Прахт,ГДР),съответно в приближаването на естетическата мисъл до съвременните художествени творби и тяхното най-добро и пълно обясняване; и ако е потребно, да се прибегне решително към новите науки и техните възможности. А. Я. Зис (СССР) обаче предпазва от една реална опасност, която се

---

[1] Естетиците след Хегел наричат естетиката още „метафизика на прекрасното“; прекрасното се разглежда като централна категория, всички други като негова „модификация“ (възвишено, трагично) или като „фон“ за неговото проявление (грозно, комично).

[2] Abstracts, p. 86.

[3] За криза в естетиката говорят още Бруно Лауретано (Италия), Романо Галефи (Бразилия) и др.

изразява в това, че научните изследвания на социолози, математици и др. върху художествените явления могат да се провеждат без оглед на естетически-ценностното съдържание, заключено в тях: „Използуването данните на семиотиката, структурната лингвинистика и психологията в естетическите изследвания има грамадно значение и съответствува на характера на съвременното състояние на науката. Обаче. . . нашата задача, както ми се струва, не се състои просто в семиотическо или психологическо изучаване на изкуството, а в използуването на семиотическия или психологически подход с целите на естетическия анализ“ (интервю със Зис, бюлетин № 6, с. 14).

Това оправдава съществуването и на философската естетика, която поне днес не може да бъде изчерпана или заменена от новите клонки на знанието (каквито становища бяха изразени от Г. Чехи и някои други делегати). М. Ф. Овсяников (СССР) охарактеризира правилно нейните възможности: „Аз съм за философска естетика. Никакво частно изследване (социология, психология или математика) не е способно да обхване сферата на естетическите категории, което съставлява специфичният предмет на дадена наука. Най-конкретните изследвания се нуждаят от общофилософска ориентировка. . .“ (бюлетин № 1, с. 8).

Разбира се, не е възможно да се маркира с най-голяма точност пределът, до който частнонаучното мислене навлиза при съвременните изследвания върху изкуството. Очевидно е обаче, че техният дял нараства, че едно задълбочено комплексно проучване (от каквото се нуждаем) не може да игнорира постиженията на частните науки и тяхната помощ.

Все пак за изключително големия интерес към частните науки и оползотворяването на техните методи и доказателствена система би могло да се съди от тематиката на IV секция „Нови методи. Нови критерии“. Въз основа на новите клонове на знанието бяха конструирани различни „модели“ и аспекти за естетически изследвания, които съвременният теоретик едва ли трябва да отмине с незачитане. Х. Кавано (Япония) развя идеята за един експериментален „модел, построен върху допустим алгоритъм в изкуството“; З. Мазер (ГФР) предложи кибернетичен модел на естетическите проблеми“: К. Рознер (Полша) говори върху „перспективите на семиотичния метод в естетическото изследване“; и т. н. и т. под. (С това даваме само една информация върху новите насоки в естетиката, без да си поставяме за цел да охарактеризираме слабите или силните им страни.)

Съществува следният въпрос: дали тези разнородни аспекти допринасят за по-задълбоченото разбиране на художественото произведение? Общо взето, да! Но не всеки от предлаганите модели на изкуството притежава такива предимства. Един пример: моделът, който се опира на кибернетиката[1] и теорията на информацията, представен в съвременната естетика от М. Бензе, Аб. Мол и др., просто кодира постиженията на литературознанието и изкуствознанието[2] в една математически-числова система (Numerische Ästhetik) или с оглед теорията на знака на Пирс, Морис и др. (Zeichen-Ästhetik) и т. н., чиито истини се състоят в следното: те доказват математически това, което е продукт на дълъг емпиричен опит. От друга страна, математическият израз на естетическите истини и заключения не би могъл да преодолее слабите места на досегашните естетически изследвания; напротив, би открил нови уязвими места — характерни за математизирания модел на изкуството (поне такъв, какъвто го виждаме при щутгартската школа на Макс Бензе).

В това е една от причините, поради която идеята за пренасянето на естетическите изследвания изцяло в сферата на науки като кибернетика, семиотика, теория на информацията среща скептично отношение или най-малкото една недостатъчна увереност в резултатността и правилността на такъв подход. Естетиката обаче не може да бъде в застой; тя се развива и на настоящия етап това развитие налага активната намеса на други научни методи и системи в областта на нейните изследвания. Макар и невинаги ефективни, тия методи откриват нови възможности пред съвременната естетическа мисъл, които (ако днес не напълно) утре ще бъдат все по-рационално оползотворени.

---

[1] Х. Кавано (Япония) използува кибернетиката за т. нар. computer-aided aesthetics (една съвсем тясна област на съвременните естетически проучвания); З. Мазер обаче се позовава на кибернетиката с цел за едно всеобхватно разрешаване на естетическите проблеми.

[2] Вж. сб. Семиотика и искусствометрия. М., 1972.

Накрая нека пристъпим към някои по-частни постановки, свързани пряко или косвено с темата за кризисните симптоми в творчеството на съвременния художник. Подразбира се, че при една тематика, при която се разисква върху съдбата и близките перспективи на изкуството, бе съвсем редно да бъдат поставени и въпросите за функцията му в съвременното общество. На тези въпроси се спря обстойно Антонин Мокреш (Чехословакия). Авторът счита, че са произлезли значителни промени в „мястото на изкуството в съвременния живот“[1]. В цялост то не се е откъснало от действителността; напротив, конфронтира с проблемите на съвременния свят, то дори не е в упадък. Чешкият естетик застава надалече от мисълта за кризисното му състояние, да не говорим за направеното от други естетици предположение за неговата вероятна смърт. И все пак нещо се е променило в отношението реалност (общество) — изкуство.

Във връзка с това становище нека ни бъде позволено да привлечем и някои други мнения, които като че ли доказват тезата на Мокреш. Касае се до мнения, които ще перифразираме по-свободно: изкуството вече е загубило онова място в живота на обществото, каквото някога — през античността, средните векове, Ренесанса — е притежавало. Художникът, който чрез произведенията си активно е моделирал общественото съзнание на своята епоха, днес се оказва изтласкан на периферията на обществените движения и процеси. Някога той е предугаждал големите истини на своето време, единствено той е давал най-синтетичен, убедителен и мобилизиращ мисълта, чувствата и волята израз на идеалите и стремежите на дадена обществена група или колектив — във форми, които са били органично вплетени в най-важните и периодично повтарящи се социални прояви на колектива (обществото). Днес обаче той по-скоро следва събитията, претворява явления и разработва обществени проблеми, разрешени и обяснени преди това от обществените науки, „обобщава“ обществения опит, след като той вече е бил обобщен от научната мисъл, синтезиран от публицистиката и разпространен чрез средствата за масова комуникация. Едно нещо обаче не би могло да бъде иззето от областта на художественото творчество: изявата на художническото аз, дори и когато произведението разработва и въплъщава значими обществени съдържания. (В тоя пункт като че ли се извършва едно преповтаряне на Хегеловата мисъл,че изкуството на новото време е загубило субстанционалното си съдържание.)

Доближавайки се до тези гледища, Мокреш твърди, че днес самото художествено произведение е резултат от взаимодействието на фактори и сили, върху които художникът няма повече власт — той не може вече да ги направлява, а само да ги преосмисля в художествени образи. Така чешкият естетик застава пред познатата ни алтернатива: 1) или изкуството да остане в своята „сама за себе си съществуваща граница“; 2) или да я разчупи и да се измъкне извън нея, с което обаче започва един процес на заличаване на ясната му качествена определеност.

Срещу тия възгледи могат да бъдат направени значителни възражения, въпреки че те по начало не са песимистични, а по-скоро представляват опит да се определят промените, настъпили в отношението на изкуството спрямо живота на обществото. Такива промени има и те са недостатъчно проучени засега; едва ли би трябвало да се доказва, че те представляват един много сериозен естетически проблем. При това добре би било, ако те бъдат конкретизирани — относно авангардното изкуство, от една страна, и реализма, от друга.

Няколко различни по характер доклада бяха посветени на феномени, свързани, макар и опосредовано, с някои кризисни явления в съвременното изкуство. На първо място бих се позовал на доклада на Йоханес Гертнер (САЩ) „Изкуството пародиращо изкуство“ („Art debunking art“). Въпреки че поставя ударението върху художественото явление debunk,[2] авторът не е чужд на социалния му смисъл като „процедура“ на своеобразно отрицание на обекта на изображение, имаща характер на посегателство спрямо установени обществени порядки и отношения (anti-establishment attitude), по-конкретно пародиращо даден обект с цел да го деидеализира, лиши от „значимост и святост“. Във вечерната си лекция на същата тема Гертнер обстойно изтъкна както положителните, така и отрицателните страни на тази художествена форма на отрицанието: тя би могла да бъде „инструмент“ за освобождаване от консервативната традиция,

---

[1] Abstracts, p. 224.

[2] Debunk (дибинк) — дума, употребявана като жаргон главно в Америка със значения: разобличавам измама, разобличавам, развенчавам или лишавам от престиж, от значение; в изкуствоведческата литература навлиза като форма на пародийно развенчаване на нещо.

оръдие на социален протест и революционни настроения; но тя могла да поеме в себе си един краен субективизъм, изразяващ се в самоволното принизяване на истински значимото до нищожното, в ненужното разрушаване на традиционните ценности, „в дръзката наглост на дребномислието при представяне на шедьоври на изкуството“ и т. н. Парадоксът е там, че тази форма на пародиране днес, както никога досега, все по-упорито бива лишавана от всякаква съотносимост спрямо реалната действителност и тя се превръща в самоцел, в самодоволно пародиране заради пародирането, в самовлюбеност в самата процедура. Типично проявление на тази самоцелност е фактът, че „самото изкуство става тема за изкуството“. С множество примери из изобразителното изкуство Гертнер показва това: съвременни творци пародийно „копират“ Моне, Пикасо, Сезан и др., но субективистично, без да държат сметка за вложеното в първотворбата съдържание и без оглед на значението ѝ в историята на изкуството. С това се разкриват най-характерните отрицателни страни на debunk-a: потушаването на социално целенасочената критика поради развихрянето на субективистичните ексцеси, респ. „правото“ на художника днес да върши каквото си ще, без всякакъв респект към съществуващите културни ценности. Той се превръща в „типичен феномен на една декадентска цивилизация, която загубва уважение към своите традиции, които тя би трябвало да развива и пред които би трябвало да благоговее“[1].

Може да се стори необичайно, но в три отделни доклада бяха разисквани особеностите и мястото на иронията в съвременното изкуство — на Исак Паси, Д. Мюке (Австралия) и на Иван Славов. Интересът към нея не е случаен, но предопределен от ролята ѝ в западната литература, където тя „носи печата на една опозиция спрямо реалността“ (Мюке). Различни писатели — Дж. Джойс, Томас Ман, Берт. Брехт и др. — са я използували в широки мащаби, тъй като тя се възприема добре от страна на съвременния читател, защото нейните „принципи съответствуват на неговата по-фина чувствителност,на по-високата му култура и интелектуалност“ (Паси[2]). Макар и привидно да откъсва читателя от реалността, тя (както и пародията) в същото време му предоставя възможността за един по-изострен критически поглед върху живота и неговите парливи въпроси. Това именно я прави еднакво удобна за художествени направления с различно естетическо верую.

Ако обаче Мюке изследва структурата и формите на съвременната ирония, ако Паси насочва вниманието си към социално-естетическите ѝ измерения, то Ив. Славов проследява видоизменената ѝ функция в изкуството днес. Този последен аспект особено ни интересува тук, тъй като навежда на мисълта за някои кризисни явления, върху които дискутира теоретическата мисъл на Запад.

При използуването на иронията в съвременната литература би могло да се говори за два основни аспекта, които невинаги са достатъчно ясно разграничени помежду си. Първият аспект е свързан с критико-отрицаващия ѝ патос. Под перото на модерния писател — било това Джеймс Джойс, Роберт Музил или Хайнрих Бьол — тя се превръща в средство, с което той посяга върху онези страни от аристократическата традиция или буржоазното общество, които години наред са били считани за неоспорими, свети и непоклатими. Така тя бива използувана като оръдие за „преоценяване на ценностите“, по-точно за унищожаването на старите ценности, макар че невинаги актът на разрушение открива характера на онова, което би трябвало да дойде след неговото осъществяване. Този аспект е най-пряко свързан със светогледно-идейните позиции на творческата личност. Има обаче нещо друго (с това преминаваме към втория аспект), заложено в самата природа на иронията — нещо обезпокоително, за което подсказва още Хегел. В иронията е залегнала една „абсолютна негативност, при която субектът се позовава сам на себе си. ..“[3] Като „изкуство на тоталното унищожаване“ (allseitige Vernichtungskunst) тя встъпва в разрез със субстанциалното съдържание, от което се нуждаел идеалът, който според Хегел изгражда ядката на художественото творчество. Развивайки тези мисли, неизбежно идваме до заключението, че иронията противостои на самата същина на изкуството: поради това, че предоставя на твореца абсолютна свобода и съблазънта да изяви колкото се може по-пълно

---

[1] Abstracts, p. 207.
[2] Ibidem, p. 229.
[3] Hegel. Ästhetik, S. 186.

своята оригиналност за сметка на обективното съдържание; поради това, че той е в „правото“ си да не приеме никое съдържание със сериозност.[1]

Още при немските романтици (Новалис, Тик, Вакенродер) иронията, разбирана от тях в по-друг смисъл, се тълкува като еквивалент на неприемане на действителността от страна на твореца и оттук узаконяването на пълновластието му в неговата суверенна област — изкуството. Обаче колкото повече нараства субективизмът, толкова повече иронията бива обезкървена от критико-социалната си насоченост до степен, когато тя разтрогва връзките си с реалния свят и неговите обективни значения. Заключена в херметическата обвивка на творчески оригиналното виждане и самобитността на отрицаващата позиция, тя заплашва да се превърне в самоцелен нихилизъм. В доклада си Славов вярно указва, че именно днес при представителите на западноевропейския театър, литература и кино тя се обръща сама срещу себе си (например Йонеско тълкува собствения си театър като „пародия на пародията“). Като не поддържа връзка с действителността, иронията — и това е така логично! — се самоизяжда, самоотравя, разрушава себе си като художествен феномен, реалните си творчески възможности.

Тези съвременни тенденции в използуването на иронията безусловно би трябвало да бъдат преценени като малокръвие на съответните творби или поне като признаци за настъпващо болестно състояние. Те обаче най-добре сочат първопричините за това състояние: от момента, в който изкуството се отчужди от реалния живот, то започва да агонизира, доколкото се превръща в самозадоволяващо се „експлоатиране“ на присъщите нему структури, форми, изразни възможности и т. под.

Изкуство против изкуството! — този феномен, така типичен за художествения авангард днес, бе проследен относно пародията и иронията. Никога досега естетическата мисъл не се е срещала с такива прояви, дали основание за не една песимистична прогноза. Приведените погоре примери не са единствените. Макар и мимоходом, нека посоча друг крещящ факт — навлизането на безвкусицата (кича) в неприкосновената поне до края на 50-те години област на изящното изкуство (живописта и скулптурата). Чрез поп арта например, който замества силата и оригиналността на художествения израз чрез сантиментални съдържания, сензационни сцени, тривиални и банални изображения (съдържания, характерни и за традиционния кич), съвременното авангардно творчество култивира в публиката такива емоции, вкусове, представи, които се отличават с неестетическата си природа. С това модерното изкуство в лицето на някои течения на Запад хвърля предизвикателно ръкавицата срещу модерната естетика, респ. срещу нейните принципи и схващания за характера на пълноценното естетическо въздействие от изкуството, за признаците на естетическия вкус, емоции и т. под.

Бих желал да засегна още един доклад, спорен в някои от изводите си, но не и в предпоставките, от които изхожда. Той разглежда актуалния въпрос за широкото навлизане на символите в съвременната творба. Авторът на доклада Миклош Саболчи (Унгария) правилно констатира, че много съвременни поети, драматурзи, писатели и др. насочват съзнателно усилията си натам да създадат нови символи-знаци. Дали това е една носталгия по „архаичните пластове на историята“[2], е трудно да се каже; във всеки случай както старите, така и новите символи внасяли в творбата[3] един ирационален, магичен елемент. Вярно е, че символът по начало съдържа в себе си известна неопределеност, на която указва друг участник в конгреса — Уйлям Марлин (САЩ). Американският естетик намира, че при символа-знак отпада въпросът за „правилното“ или „неправилното“ му интерпретиране, тъй като този въпрос се предрешава единствено от възприемащото съзнание (лично или колективно). Нали символът придобива ценност едва чрез значението, което човек влага в него, а това се извършва чрез твърде свободни, дори произволни асоциативни връзки между някакъв обект и някаква идея, мисъл. Въпреки всичко това възприемането, респ. дешифрирането на знака (включително и символа, който има знаков характер),

[1] Hegel, Ästhetik, S. 303.

[2] Abstracts, p. 79. Докладът е озаглавен: „Неосимволичност, неомагия: две явления в съвременното изкуство“.

[3] М. Саболчи третира проблема само относно западното изкуство, за което обстоятелство би трябвало да се съжалява, понеже същото явление се наблюдава и в социалистическите страни, например при монументално-декоративните творби, при поезията и пр.

не зависи само от индивидуалните възможности и култура на отделния индивид, а преди всичко от неговата принадлежност към някаква социална общност (народ, племе, класа). Най-старата история на човешката художествена култура убедително доказва, че изкуството на всеки народ (племе) е боравело с определени символи, комуникативни за него, но неразбираеми за други етнически или социални общности.

Тъкмо този момент относно комуникативния потенциал на символа разглежда М. Саболчи. Символите, с които например си служела латиноамериканската литература, днес били комуникативни, тъй като се позовават на фолклорните традиции и първоизточници. Другояче стои този въпрос при развитите капиталистически страни, където съществуват процеси на разрушаване на старите общности, на дълбоко отчуждаване на хората или, както се изразява Саболчи, на „атомизиране на масите". Старите символи тук губят значението си; новите символи, с които работи съвременното изкуство, трябвало да способствуват за създаването на нови духовно-обединяващи връзки между хората. Според унгарския естетик това не било възможно в условията на буржоазното общество и представлявало своего рода романтична антикапиталистическа реакция.

Саболчи е прав, че разрушаването на старите народностни и социални общности лишава традиционните художествени символи от комуникативния им диапазон и води до пълното разкъсване на комуникативния им контакт с хората (изключение могат да правят само специалистите-изкуствоведи). Художествените знакови системи, утвърдени в течение на векове например в стария Египет, старо Мексико, стара Индия или средните векове, са били израз на определено духовно-естетическо усвояване на света от една или друга социална общност. Затова те днес са вече неразбираеми.

Струва ми се обаче, че при унгарския теоретик откликва един друг мотив: символът е неравностоен спрямо художествения образ. Символът е знак,при който съществува несъответствие между значение и изображение, между вложената идея и нейното външно, „предметно" проявление. Обратно, художественият образ (разбран в същинското му значение като претворяване на типично в индивидуалното) не познава такъв дисонанс; идеята (смисълът), вложена в него, логично и задължително произтича от изобразената ситуация или характери. С други думи, символът като знак притежава органично в себе си една вътрешна „непълноценност" и възможност за неяснота и двусмисленост. Поради това Саболчи твърди, че широко разпространяващата се неосимволичност в съвременното западно изкуство е кризисен феномен.

В същност по разисквания тук тема за възможностите и ролята на символа-знак и на образа в изкуството се вплитат два твърде различни аспекта. От естетико-гносеологически аспект за художествения образ могат да се изброят редица преимущества. Важен е обаче и вторият аспект — социалнокомуникативният, при който възниква въпросът за особените форми на комуникативни контакти, свойствени на символа-знак, от една страна, и на образа, от друга. Факт е например, че широко практикуваните в миналото канонични системи, които „стереотипно" разработват дадени стойки, жестове, лицеизраз и пр. и пр., са били по същината си и знакови. Но тъкмо те са били изключително удобни за общуване на творбата с членовете на социалния колектив, тъй като са изразявали някакви значими за този колектив идеи, мисли, чувства по един „иконографски" схематизиран, опростен, разбираем от всички начин. Благодарение на тоя характер на комуникативната връзка, изкуството — именно чрез своите канонизирани символи-знаци, „иконографски" образци и др. под., които все пак са били много различни за различни народи и епохи — е служило и като духовно-обединяващо звено за членовете на определена социална общност.

Конгресът постави проблеми, много от които останаха неразрешени. Но те едва ли могат да бъдат решени априори, настрани от художествената практика.

Налице са и нови тенденции в естетиката, близкото бъдеще ще покаже коя от тях е в „правото" си, коя концепция за модерната естетика ще бъде най-резултатна.

ЗА ПРОТОТИПОВЕТЕ НА ТАЛЕВИТЕ ГЕРОИ

ИЗ МОИТЕ СПОМЕНИ ЗА ДИМИТЪР ТАЛЕВ

Коста Църнушанов

Почти всеки, който е прочел романите и разказите на Димитър Талев, е имал впечатление, че галерията художествени образи в тях, толкова живо и убедително обрисувани, имат свои прототипове. Това по начало е напълно вярно. И все пак да се отгатнат и определено посочат те съвсем не е лесна работа, защото трябва да се познава почти целият живот на големия писател заедно с обстановката, в която е расъл, и с човешката среда, в която се е движел. И не само това. Необходимо е да се знаят и всички ония живи и писмени извори, от които е черпел впечатления и данни, тъй необходими за неговото творчество.

Въпреки тия трудности аз се решавам да поема тая задача. Смелост ми вдъхнаха няколко обстоятелства. На първо място приятелството, което съществуваше между мене и Талев още от детските години. То ми даваше възможност да водя разговори с него за общото ни минало, като си припомняме важни преживявания, събития и хора. При тия разговори се случваше неволно да надничам в неговото „художествено ателие“, където неочаквано познавах много от някога живите лица, които му „позираха“ при рисуването на художествените образи на героите.

На второ място идваха спомените ми за цялата оная обстановка в родния ни град Прилеп, в която живяхме двамата дълги години. Къщите ни бяха в една и съща махала, имахме почти едни и същи съседи, а и семействата ни се познаваха добре и си общуваха.

Макар и Талев да беше четири години по-възрастен от мене, ние все пак като деца се срещахме на едни и същи места — поляните край недалечните турски гробища или малкия мегдан пред Талевата къща; гонехме се по тесните и криви сокаци, а зиме се пързаляхме на пързалката недалеч от тая къща — все рояк малчугани от махалата.

Освен това Талев бе съученик на сестра ми в прогимназията и често идваше у нас да ѝ донесе някой учебник или заедно с другари да я придружи вечерно време до черквата, където при тържествени дни пееше техният ученически хор.

Нашата махала представляваше един малък свят, в който се срещаха хора от всички съсловия. Едни бяха видни граждани — местни първенци, търговци, учители, други пък — прости хора, но със здрав народен инстинкт — занаятчии, еснафски първенци и шумно множество от калфи и чираци. Край тях все повече се срещаха селски хора, свенливо заели трудово място като прости аргати по нивите и градините на богатите или като фурнаджии, колари, цепачи на дърва и пр.

Целият тоя свят бе постоянно пред нашите очи. А и един и същ пейзаж пълнеше погледа ни — широкото поле на Пелагония, оградено от високи планински вериги, надничащи една зад друга с назъбените си върхове. Всичко ни беше общо, дори и учителите, които ни поемаха в отделенията и класовете, макар и в различни години. А по-късно станаха ни общи и другарите.

Училището, в което се учехме, беше централно и се намираше край нашата махала. В широкия му двор, където се намираше и историческата черква „Св. Благовещение“ (прототип на черквата от „Железният светилник“), ние не само се учехме и играехме, но ставахме и свидетели

на всички народни тържества, които оставяха незаличими следи в детската ни душа. Там най-много се чувствуваше пулсът на града.

Най-после нека изтъкна и това, че много от източниците на данни за събитията в родния ни град също са ни били общи. Това са или хора на преклонна възраст, като Гьорче Аджипано, наричан „живата история на Прилеп“, или писанията на нашите именити учители и директори: Георги Трайчев, Христо Шалдев, Илия Шелегаров, както и по-старите — възрожденците Никола Еничерев, Марко Цепенков, Методий Кусев и др.

Ето всичко това ми даваше възможност да познавам много прототипове на художествените Талеви образи. Тях намирам преди всичко в първия му роман в три части „Усилни години“; в изобилие ги има в четирилогията „Железният светилник“, „Преспанските камбани“, „Илинден“ и „Гласовете ви чувам“, както и в три разказа. Тук ще се спра само на образите от четирилогията и трите разказа.

*

Пръв от образите, който прави най-силно впечатление, е несъмнено Султана — една от централните фигури в първите два романа от четирилогията. Чий жив лик се крие зад тоя незабравим художествен образ? Нейните основни качества, които я характеризират, са добре известни на всеки читател, за да не ги изреждаме тук. Дали е имало пред очите на Талев единичен образ с всички тези силни качества? Очевидно не, защото той не е индивидуален, а типичен образ. От тая гледна точка той представя синтетичния лик на жената-пазител на българското семейно огнище. Но Талев все пак е имал модели за обрисуването му. Кои са те?

При една среща на Талев с неговите почитатели и читатели беше му зададен въпрос: кого има пред вид с този художествен образ. Той се съсредоточи, сякаш сам анализираше изградения от него образ, и заяви, че до известна степен това е майка му, но не изцяло; пред него е имало и други образи, които са допълвали главния модел. По тоя начин пред него заживял ликът на българската майка. Който пък познава Прилеп, той би могъл да открие много типични черти на прилепчанката.

При това положение кои са моделите?

Майката на Талев — тетка Донка Палисламица — беше жена с чувство за семейно достойнство, за семейна чест. Такава жена е преди всичко истинска весталка, която бди над семейното огнище с всичкото съзнание за дълг пред баща, съпруг и деца. Тя трябва да бъде голяма „чистотница“; домът ѝ да бъде подреден, спретнат; трябва да умее да посреща и изпраща хората с уважение и сама да бъде уважавана; да не дава повод на никого да ѝ се присмее и пр.

Като дете аз неведнъж съм я виждал изправена на къщния праг пред малката площадка на стъпалата за доста широкия двор. Недалеч бълбукаше чешма с мраморен стълб и корито, а на стълба пиринчена „шепурка“ (прилепско название за чучура). Помня строгия поглед на Палисламица, когато аз и другарите ми влизахме в двора да пием вода.

— Шчо сакате, бре колобани, тука? — прозвучаваше гневният ѝ глас и респектиращ поглед ни измерваше с тъмния си блясък. — Ако го викнам Димчета, не ке знайте кай да се вдените! — заплашваше ни тя, като се страхуваше да не би да откъснем цветя от градинката ѝ.

— Тетко Палисламице, вашата вода е най-сладка, затоа пиеме оттука — отговаряхме ние хрисимо.

— Айде пийте и ойте си! — омекваше гласът ѝ и тя нетърпеливо изчакваше да пием и да си вървим, следейки ни с поглед.

А имаше случаи, когато по-дръзки момчета откъсваха цветя или някоя недозряла кайсия от градината. Тогава тя ги гонеше и преследваше чак до къщата на гъркоманите-куцовласи Гиковци, проклинайки ги. Като повече прилепчанки тя бе и скъперница. „Искам да ѝ дам на жената, що ми помага в къщи, един мой стар фустан. . . Ами като не ми се дава. . . “ — ще каже тя при даден случай, правейки опит да се оправдае пред себе си.

Беше близка с леля ми Жешковица. Мнението на леля за тетка Донка беше високо; достойна за уважение жена,с твърди разбирания за семеен морал. Майка на трима синове и единствена дъщеря, която се помина доста рано, тя носеше в душата си дълбока скръб на майка, която е из-

губила голямо чедо, и разбирането ѝ за майчина скръб се изразяваше външно във винаги черното облекло и широка черна шамия на главата. Това в много нещо ще ни подсети за скръбта на Султана за Катето. Иначе тя бе известна като комендант в къщи и ако си спомним добрия, кроткия нрав на нейния съпруг Тале Палислама, ще можем много нещо да разберем от нрава на Стоян Глаушев с кроткото му подчинение на волята на Султана.

Пред очите на Талев обаче непременно са стояли образите и на други уважавани от него майки, които аз също познавах. Една от тях беше неговата роднина Донка Балтова, по мъж Стършенова,участница в революционните борби.Нея той ми сочеше за пример при проучванията ми на участието на българката в освободителното движение. Донка Балтова е била силна личност. За нея пише и Магда Колчакова в книгата си „Банскалии". Имала е висше образование, получено в Женева, с диплом „лисансие д'дроа". Като учителка в Кичевско и Поречията тя е ревизирала първоначалните училища без страх, че се движи в един пълен с арнаутски разбойници край. Като учителка в Банско е била във връзка с Гоце Делчев и Яворов. През Балканската война пък е била доброволка в Македоно-Одринското опълчение.

Освен от нея Талев се възхищаваше особено от образа на баба Стойна Бафчанка, майка на заслужилите революционери Атанас и Кочо Иванови от Прилеп. Къщата ѝ била свърталище на легални и нелегални дейци. Умна, енергична, смела, тя е била ревностна помощница на синовете си в революционната им дейност. Надарена с необиконовено самообладание, криела е ранения четник-юнкер Димитър Робев от Битоля, дръзнала е дори да вика турчин лекар да го лекува, а когато четникът все пак починал, застанала над него в ролята на майка да го приготви за тайно погребение в гроба на войводата Никола Каранджулов в с. Селце. Наричана е „Стойна комитката". В къщата ѝ имало скривалище, в което се криел не един четник. Там е издаван и нелегалният в. „Шило". „Майка Стойна бе ключът на организацията за Прилеп и Прилепско" — пише един прилепски революционер.

Но Талев непременно е имал пред вид и друга героична майка—баба Ленка Попадамова, чието семейство бе много близко на Талевото. Освен това от нейния син — революционера Тодор Попадамов, той е слушал неведнъж разкази за подвизите ѝ. Баба Ленка имала на главата си деветчленно семейство — синове и дъщери. Въпреки това тя достойно е помагала на синовете си революционери. Надарена с бистър ум и с духа на учителите си Димитър Миладинов и Кузман Шапкарев, тя носела мъжко сърце. Укривала с голяма вещина оръжие и материали и самообладано се изправяла пред турските заптии при обиски.

С оглед на чертата на Султана да бди с неумолима строгост над семейната чест — черта, отразена така потресаващо по отношение на дъщеря ѝ Катето, добре ми е известно, че Талев е имал пред вид и действителен случай с една майка от прилепско семейство, разказан му поверително от член на същото семейство, познато и на мене. А известен е и случай, когато прилепска майка с нож в ръка се хвърля върху дъщеря си да я убие дори във връзка само с опит за любовно прегрешение. Следователно Талев е изваял неповторимия образ на Султана при тесен контакт с действителността.

*

Втор централен образ в двата първи романа от четирилогията е Стоян Глаушев.

По-горе загатнахме, че неговият кротък нрав, винаги готов на подчинение пред волята на Султана, ни подсеща за добрия нрав на Талевия баща.

Без да се осмелявам да соча категорично Тале Палислама като прототип на Стоян Глаушев, трябва да изтъкна и други аналогии с него. Тале е също селянин, по произход от с. Светомитрани, полуполско село, на запад от Прилеп, в подножието на Крушовската планина, която ограничава прилепското поле под височините на с. Бирино (Биринска планина). По занятие и той е бил ковач, само че кантарджия, и почитан еснафин. В спомените на прилепчани той се явява като изключително благороден човек и добър патриот, който се стараел, доколкото му е било възможно, да бъде със своите връзки и авторитет полезен на пострадалите от турската власт. За целта дори придружавал близките им чак в Битоля, жертвувайки време и средства.

*

Трети централен образ,най-централният,може да се каже, е Лазар Глаушев. Той се явява и в четирите романа, макар и с различна по значение роля. Образец на народен трибун и водач през време на Българското възраждане в Македония, Лазар Глаушев носи много от чертите на прилепския възрожденец и голяма историческа личност Тодор Иванов Кусев, по-сетне старозагорски митрополит Методий Кусевич. Талев не е имал лични впечатления от Кусев, тъй като не е бил роден, когато той е бил в стихията на своята дейност, и то все далеч от Прилеп. Но данните за неговото дело е проучил достатъчно от няколко източника — главно от „Възпоминания и бележки“ на Никола Ганчев Еничерев и от автобиографията на самия Кусев.

Всички, които са прочели романите на Талев, познават качествата на Лазар Глаушев: човек от народа, син на еснафин, с будно съзнание за дълг към народа, притежаващ задоволително за времето образование, в значителна степен и самообразован, смел и пожертвувателен в народната борба за духовна свобода, издигнал се до висотата на признат народен водач. Същия път е извървял и Тодор Кусев. Той бил също син на бедни родители, останали сираци след вирлуването на страшната чума в Прилеп и Прилепско, която покосила много народ и за която Талев споменава още в първите редове на „Железният светилник“. Постепенно обаче братята му се издигнали материално и той като млад мъж вече имал и малък манифактурен дюкян с басми, гайтани и др. Получил образованието си в местното килийно училище, учил нещо и гръцки, той се издигнал най-много чрез самообразование и станал един от най-начетените млади хора в Прилеп. Притежавал несъкрушима енергия, бистър ум, ораторски способности и удивителна памет, която — според разказа на Ганчев — му е дала възможност да знае наизуст на гръцки целия Платонов катехизис, всички съчинения на Раковски, Славейковата „Гайда“, българската история на Гаврил Кръстевич. При това свободно четял по славянски, български и гръцки. Особено влияние върху него упражнил възрожденецът Йордан Джинот, който учителствувал в Прилеп през 1858—1859 г. Кусев участвувал в образувания от него кръжок за самообразование и родолюбива дейност. След арестуването на Джинот поел лично пътя на народната борба срещу Фенер, за да стане бързо и неин главен водач, а по-късно и представител на цяла Пелагония в Цариград като член-основател на Екзархията. Още по-късно станал един от главните сътрудници на екзарх Антим като архимандрит в Екзархията.

Цялата дейност на Тодор (Методий) Кусев е отразена в делата на Лазар Глаушев. Подобно на Кусев Глаушев е душата на съпротивата срещу гърците, заклева народа да не стъпи в гръцка черква, организира отделянето на църквата от Патриаршията, изгонва владишките хора от храма, изхвърля гръцкото богослужение и пр. Цялата история на борбите с власите-гъркомани в Прилеп е предадена в романа почти буквално. Сменени са само имената: вместо името Врета на прилепския влахо-гъркоман срещаме името Грета в същата роля.С Врета Кусевич водил борба по същия начин, както Глаушев с Грета в романа. Всички бурни събития, станали поради клеветите на власите, откупуването на черквата от страна на българите чрез компенсационна сума, която се дава на власите, намесата на властта поради гръцка клевета, арестуването на народните водачи от страна на турците и пр. — са действителни в романа и рисуват еднакво личността на Лазар Глаушев и прототипа му Тодор Кусев. Разбира се, няма пълно сходство между личността на Глаушев и Кусев. Личността на Кусев е още по-мощна, по-бурна, с много по-голям замах и роля в общобългарските възрожденски борби. Но оня период от живота му, докато действувал в родния си град Прилеп, преди да отиде в Цариград като делегат на Пелагонийската епархия, е богато използуван, с големи съответствия на действителността.

Тук му е мястото да припомним бегло, че и целият антураж на Лазар Глаушев в черковно-училищната дейност и в живота на общината, както и в културните инициативи около читалището „Просвета“ в романа съответствуват на дейността на антуража на Кусев и дейността му в прилепското читалище „Надежда“. Особено прави впечатление голямата другарска обич между Глаушев и Андрей Бенков. Това много подсеща за голямата обич между Кусев и Диме Биолчев. Личността на Биолчев е много забележителна през време на възрожденските борби в Прилеп. Както я характеризира Никола Ганчев, се вижда, че тоя човек е притежавал голям авторитет сред всички прилепски еснафи. „По характер — пише Ганчев — Биолче бе тих, с всекиго

се отнасяше благо. Обръщаше се към хората всякога с думите: брате, стрико, тетко. . . Всякога говореше тихо и размислено. Диме Биолче и Тодор Кусев един други се допълваха, та правеха едно цяло. Кусев. . . всякога, когато щеше да се реши да върши нещо сигурно, предварително се допитваше с прилепския ментор Диме Илиев Биолчев, момък 27—28-годишен, висок на ръст. . . изобщо представителна и внушителна фигура. Диме Биолчев и Тодор Кусев с голи ръце сполучиха да смажат влашката гордост, да изтръгнат от ръцете на власите и училища, и черква. . . и да поставят съотечествениците си на оная нравствена висота, на която се намират и днес. Тяхната честност, тяхната умелост и такт, техните практически съвети бяха им привлекли любовта на цялата околия и всички с довереност вървяха подир тях. . .“

Всичко това е отразено в романа. Образите на общинарите в романа имат своите прототипове в лицето на прилепските общинари хаджи Мирче Бомбол, хаджи Ангеле Хаджиилиев, Коне Лепавцов, Диме Бабата, Йосе Крапчев, Илия Грашев, Ицо Фукара, поп Костадин (хаджи Попо), Стефан Попев, Колищърк и пр. От всички тях особено забележителен е Ицо Фукара, който търгувал с Виена и Лайпциг. Той в голяма степен е прототип на героя от „Преспанските камбани“ Ицо Баболев; не само името подсеща за това, но и начинът на живот, обличане, произход, маниер на действие и пр. Ицо Фукара бил отначало беден човек—прякорът му „Фукара“ говори за същото. Но той се издигнал до голям търговец с труд и пестеливост. И той като Баболев ходел с чешири, зиме с изтъркан кюрк, лете с по-лита шаячна дреха. Не бил взискателен към удобства: лягал да спи на гола дъска или рогозка, с глава, подпряна върху лакътя на свитата си десница вместо върху възглавничка. В това положение го е видял в един хан виенският пратеник на една голяма търговска фирма, която имала връзки с Ицо. Пратеникът не го познавал лично и дирел „големия търговец“ Фукара между външно угледни хора и останал удивен, когато го видял в гореописания вид.

Ицо Баболев е описан еднакво: чешири и изтъркан кюрк, с червен пояс; пътува като Бай Ганю с кожени изтъркани дисаги през рамо, с морав фес на главата и тогава, когато е вън от Турция. Но за разлика от него Ицо Фукара е бил народен, възрожденски деятел и свободолюбив човек, докато Баболев е само чорбаджия.

Но Талев сигурно не е имал пред вид само Ицо (Христо, Ристе) Фукара. Може дори да се предположи, че повече се е спрял на друг един Ристе (Христо, Ицо) — най-големия търговец в Прилеп през петдесетте години на миналия век. Това е хаджи Ристе (Ицо) Хаджиилиев, най-старият от братята Хаджиилиеви (Сотир, Матей), които търгували с Виена при огромен за времето капитал от 50 000 турски лири. Според данни, събрани от Георги Трайчев (вж. книгата му Град Прилеп, с. 67), хаджи Ристе. . . за пръв път посетил Виена през пролетта на 1852 г. Пътувал на кон до Будапеща цели три седмици и оттам по Дунав с параход до Виена. Имал е само килийно образование и не е знаел никакъв западен език. Въпреки това се решил да купува манифактура направо от фабриките. Пътуването му, престояването във Виена и връщането му обратно назад траели цели три месеца. Купената стока минала пътя Виена — Смедерово с параход по Дунава, а от Смедерово до Прилеп пътувала натоварена на коне и каруци и пристигнала към края на юли. От първи август започнало продаването на манифактурата. Започнали да се стичат търговци от Битоля и други градове на Западна Македония. Прилеп изведнъж станал оживен търговски център. Това благоприятствувало да се вземе решение за откриване на панаир всяка година от 1 до 15 август. И тоя панаир траял от 1852 до 1875 г. и изиграл голяма роля за стопанското и просветното издигане на града.

Като говорим за старите прилепски дейци, основатели на църковно-училищната община, трябва да посочим най-стария, най-авторитетния в борбата за изграждане на българската черква „Св. Благовещение“. Това е един друг Ристе (Ицо) — хаджи Ристе Логотет. Той до известна степен може да бъде прототип на героя от романа „Железният светилник“ Климент Бенков. Цялата история около строежа на прилепската черква, а именно — съпротивата на турците да се строи черквата, отиването на хаджи Ристе в Цариград за султански ферман, подкупването на официални лица изборът на място за строеж на черквата с народни пожертвувания, спирането на строежа поради нова турска съпротива, спускането на основите на черквата още два метра по-дълбоко, за да не изглежда отвън висока, изпращането на султански човек за пазач и защита на строежа от произволите на турските фанатици и пр. — всичко това е почти буквално

разказано в романа. Тук хаджи Ристе Логотет и Климент Бенков като главни герои в описаните събития в много неща се покриват. Но по-нататъшната дейност на Бенков срещу гърците вече е свободна надстройка от авторовото въображение. Хаджи Ристе имал по-друга съдба: бил е самообладан, мъдър, авторитетен, дипломатичен градски първенец, а Бенков е пламенен, прям, бунтовен.

Последен от прототиповете в „Железният светилник", който може със сигурност да бъде посочен, е резбарят Рафе Клинче. В негово лице се крие малко известният майстор на иконостаса на прилепската черква — резбарят-майстор Димитрия от с. Лазарополе, Реканско. Тоя човек в продължение на три години е изработил едни художествен шедьовър, какъвто е прилепският иконостас. Въпреки това той е останал тайнствен за самите прилепчани. За живота му се знае твърде малко, при все че в Прилеп е стоял цели три години и работил съсредоточено върху своето безсмъртно дело. Знае се само, че е бил много даровит човек, затворен в себе си, самотен, не допускал никой да наднича в работата му, постоянно стоял самин в работилницата си, малко общувал с хората. Онова, което се знае за морала му, е само това, че е бил голям пияница. Тези черти Талев е вложил в образа на своя Рафе Клинче. Останалото е дело на неговото въображение.

*

В романа „Преспанските камбани" централно място заема и образът на Райко Вардарски. Има ли прототип тоя бурен българин с пламенна душа, пълна със стихийна обич към своя народ и винаги готова на саможертва? В историята на революционните борби на Македония от предорганизационния период такъв странен образ не се среща. Но ще бъде съвсем правдиво, ако кажем, че както по външните си белези, така и по някои духовни черти — мисли, темперамент, бурни народностни чувства — образът на Вардарски много подсеща за възрожденеца Йордан Джинот, за когото вече споменахме. Приликата се натрапва особено чрез тъжната съдба на Джинот, който е бил арестуван по клевета от битолския владика Венедикт, осъден като бунтовник и откаран на заточение в Анадола. По пътя за там изгубил едното си око поради удар с камшик от страна на конвоиращия го жандармерийски началник. За Джинот подсеща и речта на Вардарски в черквата по случай празника „Св. Кирил и Методий". Достатъчен е само един малък цитат, за да се види, че Талев използува почти текстуално писанията на Джинот, част от които Вардарски изговаря в речта си в черквата по следния начин: „А що е това болгарин? Народ, дошъл от Волга — велика река, народ от бога произлязъл, затова и болгарин се нарича... Такъв народ сме ние — български и славянски, народ чист, що не знае ни лъжа, ни кражба, ни лукавство, ни коварство; народ гостолюбив... Благодарен съм на бога, че ме создал българин..." и пр.

Оригиналният текст на патетичния възглас на Джинот, съответствуващ на цитирания, гласи: „Болгарин сам. Че не е честно на моето славяно-болгарство да творим зло и лукавство, прави болгарин не лажи, не завидуе, не денгубуе, не лицемерствуе... Болгарин е производен от бог, болг-ар и река — Богата река... Поистине нема по-величество от болгарин. Болгарин чрезмерно ради, оре, сее, торгуе, войнствуе, верност има, гостолюбие... Ради това аз сам болгарин и моето благородно болгарство не ми допуща да не бидам добър..."

Приликата е ясна. Разбира се, около бунтовната дейност на Вардарски може да се разсъждава, доколкото има отклонения от историческия Джинот. Няма съмнение, че Талев борави свободно с моделите за художествените си образи. Подобно на образа на Султана Вардарски е също синтетичен образ. Кой е другият модел? В разговор с Талев относно реалността на образа на Вардарски в смисъл: доколко той може да бъде убедителен в светлината на историческите събития, той пожела да се обоснове, като подчерта, че такива типове сме имали в историята на освободителните ни борби. Тогава посочи за пример Бачо Киро. Както знаем, тоя чуден народен учител и революционер е един от най-безстрашните борци в боя при Дряновския манастир през време на Априлското въстание. Това е човекът, който е хвърлил в бяс турските съдии с историческото си стихотворение на турски, пълно с презрение към смъртта, а пред бесилката пророчествувал за близкия провал на Турция. По същия начин и Райко Вардарски се

държи пред съда и пред бесилката. В образа на Вардарски са синтезирани образите на Джинот и Бачо Киро с отделни свои страни на външността и характера.

От второстепенните образи в същия роман ще спомена два. Единият е изцяло взет от прилепската действителност. Това е Ташка Утката. Нейният прототип носи почти същото име — Таса Уткойца. Това е била жена с недобро реноме: играла роля на акушерка, на познавач на женските болести; била твърде свободна по морал, дори нещо като сводница под прикритието, че лекува нераждащи жени. Всичко, което Талев е нарисувал в романа във връзка с нея, е твърде майсторска рисунка от натура.

Другият образ е на влахо-гъркомана Кости Пучура. В Прилеп той бе известен като Кости Пучуреа. Но образът му е близък и с оня на Кости Пендифранга, Кости Френгурафти, Кости Тофа и пр., както и на Гика, съседа на Талев, Горчу Гира и пр.— все прилепски цинцари и българоядци.

*

От образите на турските насилници най-силно впечатление прави Хайредин Арап ага, който в романа „Преспанските камбани“ е описан като страшилище за селяните. Чрез непрекъснат грабеж на земи от селата и дори от турските чифлици той станал голям чифликсайбия, толериран от турските бегове, понеже държал в покорство раята. За прототип на този образ, Талев е могъл да има неколцина турски главорези по Прилепско — известния Сульо Пушка, Расим, Булиман и др., с които революционната организация по-сетне успява да се справи. Но най-близък до образа на Хайредин Арап ага както по лични качества, така и по вярност на описанието на конкретните събития е разбойникът Кючук Сулиман. Тоя звяр е беснеел по Прилепско, като събирал данък от всяко село, потурчвал, изнасилвал, която мома му хареса, биел и убивал безнаказано. Най-вълнуващо негово злодеяние е било обезчестяването на поп Цеко, енорийски свещеник от прилепските прекоридски села. Кючук Сулиман лично забил кол в седалището на нещастния свещеник, напълнил калимявката му с изпражнения и му я нахлузил на главата. Поп Цеко не понесъл срама и телесните страдания и след някой ден умрял. Тогава първите хора на града начело с Диме Коров (общинар), поп Аврамия, хаджи Пано и др. организирали завера срещу разбойника. Хаджи Пано намерил за изпълнител на наказанието своя роднина и слуга Спиро Търне от с. Дабница. Със средства и оръжие, доставено от заговорниците, Търне организирал чета от седем души. На 2 август (Илинден) 1880 г. четата издебнала от засада разбойника в местността „Рамна бука“ в Дренска планина и го затрила.

На стр. 367 (II изд.) на романа Талев е дал буквално същото описание на произшествието с поп Цеко, като сменил само името му — нарекъл го поп Петко. Също така отмъстителната акция на Атанас Кривийо от романа твърде подсеща за акцията на Спиро Търне и по лични качества на войводата, и по броя на четниците (седем души), и по занятие на войводата (слуга при едного от организаторите от града). Акцията е близка и по време: 1875 г. — в романа, и 1880 г. — в действителност, и двете дати през предорганизационния период.

*

В романа „Илинден“ за отбелязване е един от централните образи — Велко Скорнев, в когото се влюбва главната героиня — младата учителка Дона Крайчева и се оженва за него. Както знаем от романа, Скорнев е прост селски момък, неграмотен, но постоянно се издига като храбър селски войвода, ограмотен от самата Дона. И Дона е с малко образование, селска учителка, изгубена в затънтеното село, дете на крайно бедно семейство. Имат ли те прототипове?

В разговор с Талев жена ми му обърна внимание, че образът на Дона не е много убедителен, тъй като връзката на Дона — учителката — с един напълно неграмотен селски момък не е типична, представлява нещо случайно, един вид измислица, неприсъщо на тогавашните учителки. Талев обаче веднага припомни аналогичен случай — женитбата на учителката-революционерка Христина Алексова, по баща Куртелова, от Охрид, с неграмотния Алексо Стефа-

нов Демирхисарски от с. Радово, който се прослави като забележителен войвода в Битолски Демирхисар, и пр. И наистина случаят е действителен. Талев познаваше стрико Алексо, използувал бе и някои епизоди от неговите спомени. Алексо бе участник в Илинденското въстание, в четата на Сугарев, в близост е бил с Даме Груев и славния войвода Йордан Пиперката, а след въстанието се издигнал и до войвода в Демирхисарско. При все че за Велко Скорнев Талев е определил друга съдба, образът е изграден несъмнено по модел на Алексо, без да е много близък с него.

Що се отнася до Дона, подобията с Христина Алексова, която е също героиня, затваряна от турците и бягала от затвора, са значителни, но и тук съдбата на Дона се отдалечава от нейната и се слива със съдбата на една друга българска учителка-родолюбка. Това е Екатерина Симидчиева, скопянка, учителка в Куманово. Симидчиева загинала в борбата срещу сърбоманите, в защита на българската черква в Куманово, понеже турският аскер насила я отнемал от ръцете на българите. Макар и бременна, Екатерина се изправила срещу щиковете на турските аскери. В настаналата борба била пронизана от щиковете на аскерите и бързо умряла, като по този начин дала в жертва за българщината два живота — своя и на нероденото си дете. Дона загива по подобен начин. Нейният край, описан в гл. XXV на романа „Гласовете ви чувам“, е също в борба срещу шепата агенти на сръбската пропаганда, изградила с турска помощ сръбски параклис и училище като предателски гнезда срещу българщината. Самото описано събитие съответствува на действително, станало в Прилеп, във връзка с борбата срещу сръбската пропаганда, веднъж през лятото на 1895 г. и втори път през 1898 г. срещу откриването на сръбския параклис и училище край него. Целият град се вдигнал на протестни демонстрации начело с учителите и учениците. Учителите били арестувани, но вълнението не стихнало. По време на хуриета (1908) демонстрациите се повторили със страшна сила поради издигането на камбанария за сръбския параклис и отново се стигнало до стълкновение с властта. Талев вече е бил пряк наблюдател на това събитие и го отразил по свой начин в романа. Това явно личи още в първите редове на гл. XXV: „Днес след църква ще идем да съборим сърбоманската камбанария! На глава се качиха сърбоманите! Цепят народа, брат срещу брат! Против народа вървят с турците заедно!. . .“— И започва живото, исторически вярно описание на народния гняв срещу чуждите агенти — точно така, както е било в действителност в Прилеп. Дори се споменава и къщата на прилепския сърбоманин Шайкар — „Шайкаровата къща“.

Друг образ в романа „Илинден“, за който можем да открием прототип, е Кузман Велянов от с. Дебрища. Той е селски ръководител, всеизвестен по Железник, авторитетен, най-верен организационен работник. По време на въстанието той пръв запалва къщата си и пламъците посреща с песента „Не щеме ний богатство. . .“ Тази сцена и този род прояви ни отвеждат към началото на въстанието в с. Смилево, родното място на Даме Груев, и към местния организационен ръководител Гьорги Чуранов. Този голям герой е бил душата на организацията в целия район. При обявяването на въстанието той наистина — както е описано в романа — запалил собствената си къща (в която заседавал Смелевският конгрес), за да не стане тя опора на турците, и пял бунтовната песен „Не щеме ний богатство. . ., но искаме свобода, човешки правдини“. Село Смилево се намира в началото на Битолски Демирхисар, чието име, преведено на български, значи „Желязна крепост“, или свободно Железник, както е именуван в романа. Цялото описание на първите борби на въстанието, дадено в романа, е напълно според описанието на въстанието в Смилево от Козма Георгиев, син на Гьорги Чуранов, в неговите спомени „Под развято знаме“ и „Началото на края“.

Друг реален образ от романа „Илинден“ (гл. VII) е до известна степен войводата Стефо Церски. В негово лице може да бъде познат прилепският войвода Методий Патчев, родом от Охрид. Описанието на сражението в с. Криводол, недалеч от град Преспа (в романа), в което се самоизбиват повечето четници, напълно се покрива със сражението в с. Кадино село, Прилепско, където, залостен в бейската кула със седем души четници, Методий Патчев се сражавал два дни в началото на април (Благовещение, 1902 г.) и загинал геройски по описания в романа начин заедно с другарите си. Но и разликите са забележителни, тъй като животът на Патчев — учител-революционер, е по-друг в сравнение с живота на Церски — прост дърводелец. Но нещо

в характера му подсеща за Патчев. Както и да е, Методий Патчев е само модел, по който Талев свободно рисува.

В романа има и много други образи, които силно подсещат за прототиповете си. Така например баш полицът Етхем ефенди, който арестува учителите Никола Нешев, Тодор Миров, Наум Катранов и Стоян Самарджиев — членове на местния комитет, е в същност полицейският комисар в Прилеп Кадри ефенди, който буквално по описания в романа начин е арестувал организационните хора — прилепските учители Тодор Попадамов — един от източниците на Талев за данни във връзка с революционния живот в Прилеп, Георги Талев — брат на нашия автор, Йордан Ацев и Йордан Попиванов. Само че това събитие е станало през 1907 г., когато тия лица са били ръководители на градския комитет, а Талев го пренася към времето преди въстанието. В тези именно лица трябва да дирим прототиповете.Братът на Талев — Георги, вероятно е представен в лицето на учителя Никола Нешев, а Тодор Попадамов — в лицето на Тодор Миров. Върху това говори държането на тези учители в романа и в действителност, както самите те са го описвали в спомените си.

*

В четвъртия роман „Гласовете ви чувам“ също намираме доста образи с прототипове. Да се спрем най-първо на войводата Петър Донев Караджа от Обител (в същност Битоля). Според всички прояви на тоя войвода, особено вълнението му във връзка с писмото от Марийово за андартски изтезания над българското население, в негово лице виждаме окръжния битолски войвода Георги Сугарев, родом от Битоля. Сугарев е бил един от най-светлите образи в македонското освободително движение, изправен на три фронта — срещу турците, сърбоманските чети, изпращани от Сърбия, и гръцките андартски чети, идващи от Гърция под лозунга „вулгарос нами мини“ (българин да не остане). Затова народната песен пее за него: „Заплакало е Марийово за той ми Гьорги Сугарев: „Кай си, бре Гьорге, да дойдеш, от гърци да не култулиш. . .“ Войводата Караджа от романа има дори същите външни белези на Сугарев: той е също окръжен войвода на О. (Обител — старото име на Битоля), действува със същата енергия и преданост в борбата срещу андартите, народът го боготвори. Обаче историческият Сугарев е много по-голям, ролята му — по-широка и психическият му лик е много по-вълнуващ. Талев го е дал сравнително елементарно.

Много по-пълно, исторически твърде правдоподобно е представен образът на сърбоманския войвода Йосиф от Рапа. Този жесток убиец, кожодер и коварен гонител на всичко българско е в същност бившият върховистки четник Глигур Соколов Ляме от с. Небрегово, Прилепско. За него на два пъти споменахме, тук ще кажем още нещо. Бил е буквално купен от сърбите с пари и почести и по тяхно внушение известно време се преструвал, че е верен на организацията, докато използувал нейните канали, за да мине от Сърбия в Македония през Вардара с помощта на българския войвода Бобето — човек на Борис Сарафов. След като се загнездил в недостъпните планински села на Поречията, Азот (Велешко) и Прилепско — три околии, свързани от мъчно достъпен планински лабиринт — той преминал в атака. Неговото име Талев е заместил с името Йосиф от Рапа, като е имал пред вид навярно физическия образ на сърбоманския войвода Йосиф.

А името на с. Рапа е само изменение на името на сърбоманското с. Крапа, ренегатско гнездо.

Цялата история с въоръжаването на четата на Йосиф от страна на сръбския консул в О. (Битоля), пренасянето на пушките с кола, временното прикриване на Йосиф като български войвода и т. н. е напълно правдоподобно. Образът на сръбския консул, на неговия орган — книжаря Джамбазович и пр. — са точно дадени по действителния модел — сръбските агенти в Битоля: консулът Боди, книжарят прилепчанец Джамбаз.

В лицето на българския войвода Дойчин (в романа), който преследва Йосиф, можем със сигурност да видим прототипа му — войводата Арсо Локвички от с. Локвица (Поречията). Епизодът с дръзката хитрост на Йосиф, който се предава на войводата Дойчин заедно с четата си, като му казва, че е постигнато братско сътрудничество между сърби и българи, и му сочи

писмото на окръжния ръководител Орловски (Венчев) с указания за това сътрудничество и пр., напълно отговаря на историческата истина. Арсо Локвички наистина издебнал Глигура Ляме и би могъл напълно да го унищожи с цялата му чета. Но Ляме направил смъртно опасния за себе си риск: предал се с протегнати ръце към Арсо за братска прегръдка, като му заявил, че токущо се разделил с организационния войвода Петър Ацев, който го бил препоръчал на населението като организационен човек. Истина е също, че доста време в Глигур се е лъгал дори един от водачите на организацията — Пере Тошев, който му гласувал доверие, докато най-после сам едвам се спасил от него. Всичко това е добре описано от Стефан Аврамов в книгата „Борбите в Азот и Поречето".

Под името Орловски отчасти можем да открием истинския виновник за промъкването на Глигур в организационната територия. Това е Борис Сарафов, който имал слабостта да действува независимо от върховните организационни органи, да издирва източници на средства за организацията и да борави с парите свободно. С такива цели влязъл във връзка и с белградското правителство, конкретно с министър Симич, за единно дело срещу Турция и получил от него парична помощ, но бил коварно изигран чрез Глигур Ляме. Следователно тази трагична страница от историята на македонските революционни борби, придружена с фатални грешки, е правдиво предадена от Талев.

Прототип можем да намерим и на жестокия български войвода Ганев, за когото се говори в гл. XXVII—XXIX на романа „Гласовете ви чувам". Ганев ни е представен като много смел, но безогледен боец, който не зачита организационното ръководство и заплашва самите ръководители: избива ония, които не му се подчиняват или противоречат, и действува като жесток тиранин, неспособен да разбере душата на местното население и условията, при които вътрешните дейци се борят.

В тоя образ могат да се доловят чертите на двама войводи, изпратени в Прилепско не по желание на местната организация, а натрапени от софийски организационни среди, враждуващи помежду си и стремящи се да имат свои привърженици в поробената страна. Това са — до известна степен Тане Николов от Хасково, и — в най-голяма степен — Кочо Хаджиманов от с. Моноспитово, Струмишко. Преследвайки верните на законното ръководство хора за неподчинение на личната му воля, Кочо е убил в с. Мажуйчища (недалеч от Прилеп) отличния селски ръководител на организацията — Диме Кондов и двамата му братя Веле и Ристо, наскоро завърнали се от Америка. Именно това събитие най-вероятно е послужило на Талев като основен мотив за трагичната картина, описана в романа „Гласовете ви чувам" (стр. 221—223). Аналогията е забележителна: времето на събитието е едно и също — подготовката за решителен отпор и поход срещу нашествениците на сръбската пропаганда в Македония (1906—1907 г.), когато организацията води борба на три фронта — срещу турските поробители, гръцките андарти в Костурско, Леринско и Марийово и четите на сръбската пропаганда в Прилепско, Велешко и Поречията; в редовете на вътрешните борци е внесено разцепление под влиянието на върховисти и сарафисти; околийското ръководство от местни хора не се зачита от войводите Тане Николов, Мирче Найденов и Кочо Хаджиманов; Кочо извършва убийството на тримата верни организационни хора буквално по същия начин, по който войводата Генов (от романа) е убил ръководителя на селото Кръстьо и братята му, притекли се на помощ.

Най-после в описанието на героите от сражението при Стражица, в което 42 герои загиват до един, повечето самоубили се с последните си патрони, веднага познаваме героите от битката при „Ножот" край с. Ракле, Прилепско, през 1907 г. В това сражение най-храбрите четници не са искали да се оттеглят пред турците въпреки нареждането на началството, обсадени били от всички страни и се били до последен куршум, като накрая седнали върху възпламенените си бомби. Тая епопея, която рядко има равна на себе си в световната история, Талев е предал по начало вярно. В героите на „Ножот" имаме пример за колективен прототип на героите от „Стражица" в романа.

От останалите образи заслужава внимание българският владика, описан в гл. XIII—XIV на романа. Както знаем, той заедно с Борис Глаушев обикаля по въстанишките села, за да раздава дрехи и други помощи, изпратени от България. Цялото описание на външността на владиката — човек над 50-годишен, почти нисък, широк, със здрава стойка, с дебели тъмни вежди

над тъмни, бдителни очи — издава портрета на битолския български владика Григорий, родом от Стара Загора. Също и описанието на характера и възгледите на владиката — еволюционистични, противоположни на организационните — напълно съответствуват на личността на Григорий. Тоя владика е бил властен, горд, строг, взискателен, самостоятелен, не търпял вмешателството на организацията, не ѝ се подчинявал. Затова постоянно бил в конфликт с нейните хора и по едно време дори бил осъден на смърт, но българското национално чувство на организационните хора надделяло и присъдата не била изпълнена. Още повече, че иначе Григорий бил голям патриот и смело изпълнявал дълга си. Такъв е предаден и в романа, особено в момента, когато се е изправил лице срещу лице с гръцкия владика.

В образа на гръцкия архиерей от романа — човек жесток, българоядец, обкръжен от гръцки андарти, готов на убийства и всякакъв вид насилия, явно се вижда ликът на костурския гръцки владика Германос Каравангелис. Това е бил един грозен престъпник, който, придружен от гръцка андартска чета, участвувал заедно с турците в потушаването на Илинденското въстание в Костурско и издавал заповеди за избиването на видни българи, насилвал българските села да се върнат към гръцката патриаршия и пр.И двамата архиереи са твърде правдиво и релефно описани в романа.

Талев е черпел изобилен материал от историческата действителност и за обрисуването на голям брой второстепенни герои. Те са цяла галерия. Някои от тях той назовава дори с истинските им имена. Такива са например прилепските сърбомани Пере Сърбинот, известен и като Пере Гърнчарот, след това Шайкар, Джамбаз и пр. — все жалки хора, купени за пари от сръбската пропаганда. С истинското му име е представен и файтонджията Пецакот (стр. 165) — най-бързият куриер на организацията между Прилеп и Битоля.

Исторически напълно вярно е даден и образът на кираджията Доне Тошев от Щип, известен като пръв куриер на организацията, заловен при входа на Битоля с товари ориз, в които били скрити бомби. Доне изтърпял всички изтезания, но не издал никого и бил изпратен на заточение. Възпят е в народните песни.

Правдоподобен е и разказът в „Железният светилник“ за посещението на гръцкия архиерейски наместник в училището. Килийният даскал Божин обучава децата в една плевня, където кокошките снасят яйца и през време на преподаването крякат, щом снесат яйцето си. Гръцкият архиерейски наместник похвалява уредбата на това училище. . . радостен, че то е толкова изостанало и невзрачно. Това е действителен случай с гръцкия битолски владика Венедикт, който е дошъл в килийното училище на прилепския даскал Ристе Думбал и похвалил „уредбата“. Случаят е описан в моята книга „Сто години новобългарско училище в град Прилеп“ по разказ на бивш ученик на това училище — Спиро Петрев, брат на Гьорче Петров.

В „Преспанските камбани“ често се среща името на председателя на общината поп Костадин. Това е буквално прилепският свещеник и архиерейски наместник хаджи поп Костадин, известен с популярното име Аджи Попо, който е действуваща личност през прилепските възрожденски борби, ръководени от Тодор Кусев.

*

С това възможностите за откриване на прототипове в Талевите романи не се изчерпват. Внимателният поглед на изследователя, който познава описаните от Талев събития, ще открие още много такива. Но големият брой образи във веригата на най-различни събития прави изследването трудно. Повествованията в романите на Талев обхващат събитията от цял един век. Покрай главните герои има изобилие и от такива, които дават колорит на масовите прояви. Някои от тях са само загатнати, други заемат повече място като статисти, трети са мимолетни, но всички носят белезите на живи хора, излезли от средата на народните маси. Това е галерия от хора, които някъде сме видели, които са ни познати, близки, убедителни, сякаш сме живели с тях. Чрез тях проличава целият народен бит и дух на времето.

Обаче прототипове могат да се намерят и за някои герои от разказите на Талев. Ще се спра засега само на три разказа: „Чуден човек“ (от сбирката разкази „Старата къща“), „Сватба“ (от сбирката разкази „Златният ключ“) и „Наум Боляр“ (в Разкази. Повести). В тях можах да позная със сигурност действителни лица от Прилеп.

В разказа „Чуден човек“ се говори за един човек от народа на име Ицо, телесно грозен, странец от хората поради грозотата си, но надарен със съзерцателна и музикална душа. Дарованието му го карало да се вслушва в околните звуци и да долавя скрития шепот на дървесата и цветята в своята голяма овощна и цветна градина, като се мъчел да даде външен израз на събуждащата се в него музика от всичко чуто. Най-после ежедневните звуци на клепалото, които идвали от близкия черковен двор, отключили в него неясния стремеж към музикален инструмент. Той пожелал безплатно да бие клепалото, само да може чрез него да твори чудни мелодии при най-сложни съчетания на звуковете от ударите на двете дървени чукчета по зелениковата дъска. Оттогава Ицо биел клепалото през целия си живот и се прославил сред три поколения на своя град. „Той биеше клепалото винаги различно — пише Талев — според часа през деня, според значението на празника и подвига на светеца или пък според името и живота на мъртвеца, който погребваха.“

Цялата фабула на тоя разказ е взета от действителността и образът на главния герой Ицо напълно се покрива с образа на някогашния прилепски клисар Ицо, когото добре помнят старите поколения в нашия град. „Тана-тун-тун-тун! Тана-тана-тун-тун-тун!“ — това бе звукоподражанието, с което майка ми описваше биенето на клепалото от страна на Ицо — точно така, както го сочи Талев в разказа си. Ицо Клисарот е бил грозен, прегърбен и затова Георги Трайчев в спомените си за него го нарича „Прилепският Квазимодо“. В качеството си на клисар Ицо е прекарал цели 65 години — от ранна възраст до дълбока старост, като палел черковните кандила и биел клепалото по неподражаем начин. С това се прочул от Прилеп и Битоля чак до Солун и съседните градове. „Със своето изкуство — пише Трайчев — често придаваше особена тържественост на празненството, когато мелодичните звуци на дървеното клепало караха зрителите и слушателите зяпнали да се наслаждават на вариациите, които звучеха под ударите на чукчетата в неуморните и попукани ръце на прегърбавения прилепски Квазимодо. А тъжните пък мелодии на клепалото напомняха на слушателите за погребални процесии. Ето защо Ицо е стоял начело на много тържествени (посрещане на нов владика) или траурни процесии (погребението на Митрополит Григорий в Битоля). Със своето клепало Ицо вървеше начело и на религиозните процесии, наречени „покърсти“, като цели 3—4 часа неуморно обикаля около града по чешмички и изворчета, молейки ведно с цялото гражданство бога за дъжд и плодородие. От дългото служене с дървените чукчета мускулите на четирите пръста на дясната ръка на Ицо бяха сбрани — атрофирани. Наследник на Ицо стана син му Гьорги.“ За тия му заслуги прилепската община му определила една турска лира месечна пенсия. Това е било специално благоволение на прилепчани.

Талев по свое разбиране е описал и душевния живот на своя Ицо въз основа на наличните данни за Ицо Клисарот.

В разказа „Сватба“пък е описана тъжната история на една майка вдовица с трима синове— и тримата луди. Тя била богата, притисната от нещастието си, решила да внесе някаква радост в своя дом, като ожени най-възрастния си син Ицо, който проявявал проблясъци на разум. Намерила твърде бедно момиче и успяла да го привлече за снаха с богатството си. Но когато при края на сватбата настанал моментът младоженецът да отиде при невястата си, майката заварила тримата братя пред вратата на брачната стая: всеки претендирал, че невястата е негова. Свършило се всичко с това, че майката изпоарестувала и тримата, като ги заключила в отделни стаи, а сама преспала с невястата и на другия ден я върнала на родителите ѝ. Извинила се пред тях за грешката си и обещала да даде 100 лири зестра, когато се задоми.

Цялата тази история в разказа е напълно действителна и всеизвестна в Прилеп. Отнася се за семейство Магдевци с тримата луди братя Андон, Мише и Рампо, наричан Тонта. Андон е бил най-възрастният и в по-малка степен малоумен. Това му давало възможност да си вади

хляба като груб работник-калайджия или казанджия, докато Мише и Рампо са били безнадеждни с лудостта си. Най-малкият Рампо е бил най-силен физически и опасен за околните. По чаршията е бил предмет на разни шеги от страна на калфи и чираци, на които отговарял цинично. Известен бил с декламирането на азбуката през нос и по своеобразен начин: "а-бе,вее-ге,мало-големо ее-же, и-яс, ии ти. . ." Най-популярен обаче беше Мише, с когото шегите по града бяха най-весели. И сега е живо попрището за всеки, който трябва да бъде порицан или оскърбен: „Море Мише", „Мори Мишейце!", „Си станал ко Мишета Магдески" и пр.

Когато Магдевица решила да ожени Андона, останалите двама наистина се изправили пред стаята на невястата с викове: „И яс сакам да спиям со невестата." И понеже били грубо изпъдени от майка си, взели да ридаят като малки деца. Това накарало невястата веднага да избяга при родителите си.

Талев е развил тая история в разказа си свободно, но съвсем близо до действителността. Имената на двамата — Андона и Рампо — запазил, а името на Мише заместил с Ицо, когото направил жених. В същност женихът е бил Андон.

В третия разказ — „Наум Боляр" — могат да се познаят като прототипове две исторически личности, представени слято в един художествен образ. Макар и бегло, главният герой Наум Боляр носи чертите на двамата прилепски възрожденци хаджи Ристе Логотет и Тодор (Методий) Кусев, за които стана дума по-рано. В разказа се описват две действителни събития, всяко свързано с по един от споменатите двама видни прилепчани. Така например Наум Боляр в качеството си на ааза в турския конак проявява необикновена смелост пред органите на властта; отървава от насилствено потурчване една българска мома, като ѝ скъсва фереджето и я връща към християнската вяра. Целият тоя епизод заедно с главните реплики е взет от книгата на Георги Трайчев „Град Прилеп" (с. 93), само че с малко по-обширно описание на обстановката. Действителният герой-прототип на този момент от разказа е хаджи Ристе Логотет, който също е бил член на турския съд и като такъв се осмелил да спаси по описания начин от потурчване една българка от Прилепско. Ето едно сравнение на съответните текстове:

У Трайчев: „Разправя се, че една мома била грабната от турци насила, за да я потурчат. Щом като момичето се явило, х. Ристе извикал: „Керко, кажи ми, откажуваш ли се от верата?" Забулената мома отговорила: „Татко, избави ме, яз сум хрисянка и сакам хрисянка да си бидам." Тук още х. Ристе махнал фереджето ѝ, като казал, че това е насилие, и отвел момичето в къщи."

У Талев: „Тогава Боляр стана и се изправи пред момичето. С едно бързо движение той дръпна черното фередже от лицето му. Тая негова постъпка беше толкова неочаквана и толкова смела, че всички останаха като втрещени. „Туркиня ли искаш да ставаш мари? Де ще оставиш майка си, кучко проклета?" — прогърмя гласът на Боляра. Лицето на момичето беше бледо и потъмняло от тъга и страх. Очите му бяха сухи и горяха трескави от продължителен плач и безсъние. То се хвърли в нозете на Боляр, сграбчи ръката му, като давещо се, и зарида: „Спаси ме! Не искам! Заплашваха ме, ще ме заколят!" — „Ха си върви! Хей я майка ти в двора, чака те." — Момичето се втурна през вратата навън."

Вторият епизод от разказа ни показва моменти от борбата на българите с гръцкото духовенство под водачеството на Наум Боляр: изхвърлянето на гръцкия език от църковната служба, скъсването на всякакви връзки с гръцката патриаршия и изпъждането на гръцките свещеници от черквата. В същност това е буквално борбата на прилепчани под водачеството на Тодор Кусев — прототип на Лазар Глаушев от „Железният светилник".

Явно е, че тоя разказ на Талев представя пръв опит да се изрисуват образите на прилепските възрожденски водачи. С беглите си ескизи разказът предшествува с много години романа „Железният светилник", в който, както видяхме, са дадени двамата възрожденски дейци цялостно.

*

Това са моите данни за част от прототиповете на герои от Талевите романи и разкази. Талевите герои са действителни в по-големия си брой, живи, близки на твореца си. Това е един огромен свят, в който той е живял истински и го пазел в голямото си човешко сърце, за да го обезсмърти като вечен паметник от едно героично време, велико по страдания и подвизи, велико и с моралните ка чества на многострадалния българин.С това Талев обезсмърти и самия себе.

АЛФРЕД ЙЕНСЕН ДО БОЯН ПЕНЕВ

Иван Сарандев

Името и литературната дейност на известния шведски славист и преводач Алфред Йенсен най-често се свързва с поетическото дело на Пенчо Славейков. И с основание! Фактите са толкова известни, че не е необходимо да се напомнят. Не така популярни са обаче връзките на Йенсен с останалите представители на нашата литературна и културна общественост — д-р К. Кръстев, Ив. Шишманов, Никола Михов, Боян Пенев. И един преглед на техните архиви по всяка вероятност ще открие интересни и ценни свидетелства за тия връзки.

Преди около десетина години на страниците на сп. „Септември“ (кн. 4, 1959) Марко Тенялов публикува писмата на Пенчо Славейков и Мара Белчева до Алфред Йенсен. Те имат изключително значение, тъй като в еднаква степен характеризират поета и неговия преводач. Измежду тридесет и двете писма, илюстровани картички, снимки се е запазила и една зелена диплянка с изглед от Брунате. Тя е изпратена от Боян Пенев, дошъл за погребението на Пенчо Славейков в Комо Брунате. Писмото носи дата 25. VII. 1912 г. Естествено възниква въпросът, това ли е началото на запознанството между двамата и на кореспондентските им връзки. От писмата на Йенсен до Боян Пенев може да се установи поне най-рано датираното писмо — 15. VI. 1912 г. С други думи, само няколко дена след смъртта на поета. Междувременно, преди да се стигне до въпросното писмо на Боян Пенев, съществуват други две с по-ранни дати, изпратени от Йенсен — от 15 и 19 юни същата година. Така че Боян Пенев отговаря в същност едва на третото писмо на своя шведски кореспондент.

Публикуваните тук писма, картички и изгледи се пазят в архива на Боян Пенев. Те са 12 на брой и половината са писани през 1912 г.: три—през 1913, две—през 1914 и едно е недатирано. Следователно през годината, в която умира Пенчо Славейков, контактите са най-чести. В своите писма Алфред Йенсен непрекъснато съобщава, че е изпълнил някаква молба, свързана със Славейков — изпратил е свой превод на поетическите му произведения, некролози и статии, появили се в шведския печат, библиографски описи на собствените си работи за неговото творчество и т. н.

Не по-малко интересни са писмата от двете военни години. И в тях централно място заемат грижите по пропагандиране на Славейковата поезия в чужбина, но наред с тях намираме и интересни податки за политическите възгледи на Йенсен. Оценките му за военните успехи на българите в Балканската война и поражението в Междусъюзническата го характеризират в извънредно благоприятна светлина. Той показва не само завидна осведоменост върху политическите и военните събития, познаване на обстановката и силите, но и реалистичен подход за тяхното обяснение. От друга страна, шведският приятел на България изявява своя независим и последователен характер, вътрешна свобода в оценките и постъпките си, които най-малко се диктуват от временни съображения. Такъв е случаят със статията в сп. „Свободно мнение“.

„Свободно мнение“ е „седмично политико-обществено списание“, което се издава и редактира от Д. Мишев. В бр. 5 от 26 септември 1913 г. редакцията започва една анкета, в която се „подканват благородните хора от целия цивилизован свят да защитят, неповлияни от никакви интереси, българския народ“. Анкетата е адресирана до учените, филантропите и обществените дейци в Европа и Америка. Апелът на редакцията е подписан от д-р Ив. Шишманов, Г. Данаи-

лов и Д. Мишев. В същата книга е и статията „Един приятел на истината“ — информация за посещението на Йенсен в редакцията и разговорите, водени при срещата. Гостът подробно е информирал редакторите за клеветническата кампания, която се води в Европа срещу България. Клеветите са намерили почва и в скандинавските държави, дори и в Швеция. Затова е допринесла освен всичко друго и книгата на френския писател Пиер Лоти, който се ползува с особени симпатии и популярност сред шведската интелигенция. В този момент Йенсен не е могъл повече да мълчи и излиза в печата да защити българската кауза. Резултатът е — няколко заплашителни анонимни писма.

Тия качества на неговата личност се проявяват още веднъж в статията, която изпраща за списанието. От нея научаваме, че Балканската война се посреща със задоволство от шведските приятели на южните славяни, докато след Междусъюзническата война „оптимистичното настроение изчезна съвсем“. Сам авторът схваща вярно прогресивния характер на първата война и счита, че българите няма да имат мира, докато не се сложи край на „турската система“. Йенсен обаче не се поколебава да сподели и свои наблюдения върху националния характер на българите. Той вижда някои „грапавости“, способни да отблъснат чужденеца. „Европейският дух — заключава Йенсен — още не е проникнал навред в гражданското общество на България и още по-малко в селските слоеве.“

Писмата на Йенсен разясняват и редица моменти в работата му като преводач на Славейковата поезия и по-специално върху превода на „Кървава песен“, осведомяват за личните му творчески планове. Те съдържат много сведения за връзките и отношенията, в които се е намирал с останалите български писатели и учени — д-р Кръстев, Ив. Шишманов, Никола Михов. Не може да не направи впечатление другарската загриженост, която той проявява за съдбата на българските си прятели Кръстев и Михов, когато те са на фронта.

Тая кореспонденция обаче е косвена характеристика и на личността на Боян Пенев. Очевидно българският учен е допаднал на шведския славист с много от своите качества, предразполагал го е към колегиална интимност. Затова Йенсен споделя творческите си намерения и планове, осведомява го за извършеното. Йенсен е писал писмата си на три езика — немски, руски и български. По всичко личи обаче, че не владее нито един от тях добре писмено. Сам Пенчо Славейков в едно от своите писма казва, че Йенсен пише на сърбохърватско-немско- шведско-български език. А, от друга страна, той е съзнавал това, защото, като съобщава радостната вест за отпечатване превода на „Кървава песен“, изказва и съжалението си, че съобщението не е на български език. Писменият немски на Йенсен е твърде шведски. А като се прибави нечетливостта на почерка му, избледнялото вече мастило — разчитането и преводът се оказаха твърде трудна задача. Ценна помощ при разчитането и уточняването на превода ми оказа германистката Ани Паунова, за което ѝ изказвам благодарност.

Отговорът на Боян Пенев, намерен между Славейковите писма до Йенсен, поставя и един немаловажен въпрос — въпроса за съдбата на отговорите, които критикът е изпращал до шведския си кореспондент. Може би, ако се направят отново постъпки пред Нобеловата библиотека, ще се изясни и съдбата на тези писма. А може да се помисли дали не е целесъобразно да се издири цялата кореспонденция на Йенсен, отнасяща се до България. Защото заслугите на Алфред Йенсен към България и българската литература заслужават най-после да се издири и публикува цялата му кореспонденция — както оная, която се намира в личния му архив, а така също и в архивите на българските писатели и учени. Негови писма например се съхраняват в архива на Ив. Шишманов, а очевидно би трябвало да има и в архивите на д-р Кръстев, Никола Михов и Вазов.

Издаването на подобен сборник ще бъде още един израз на признателност и уважение към личността и делото на Алфред Йенсен — големия приятел на българите и България.

1

Инв. № 2344
Utö, 15 юни 1912

M. Bojan Penev
Hotel Bella vista
Como Brunate
Italien

Уважаеми Господин д-р Пенев,

благодаря за откритото писмо. Аз имам още 2—3 екземпляра от „Skaldeöden“[1]; с удоволствие ще Ви изпратя. За съжаление при мен тук нямам. Когато отида в Стокхолм в края на юли, ще Ви изпратя — по-рано е невъзможно. Пишете ми Вашия адрес. Тогава ще изпратя и шведските вестници за Сл.

Целувам ръка на Вашата съпруга и мадам Slavejkova.

Ваш А. Йенсен

2

Инв. № 2345
19. 6. 1912

Herrn D-r B. Penev
München
Ohmstrasse 14 I v.

Драги Господине!

Сърдечно благодаря за изпратената Ваша книжка за Дос. Обрадович.[2]

Целувам ръката на съпругата Ви. Стискам Ви ръката.

Ваш А. Йенсен

На обратната страна на пощенската картичка изглед от Utö и надпис „Тука мое лготное“.

3

Инв. № 2346
22. 7. 1912
Стокхолм

M. Bojan Penev
Hotel Bella vista
Como Brunate
Italien

С настоящото изпращам „Skaldeöden“ и моя некролог в „Стокхолм дагблад“[3] заедно с немския превод. В случай, че го пуснете на български, изпратете ми броя от вестника.[4]

Целувам ръка на двете дами. Сърдечни благодарности за тяхното последно писмо.

Ваш предан А.

[1] Skaldeöden. Nagra dikterof Penčo Slavejkov. Öfversättnig of Alfud Jensen Wald. Zachrissons boktryckeri A-B, Göteborg, 1912, с. 45. „Съдбата на поета“ — под такова заглавие Алфред Йенсен издава тоя сборник от Славейкови творби, чийто подбор е направен от „Епически песни“— 1907, както се вижда от уводната бележка. Включени са следните творби: Микеланджело, Ciss moll, Успокоения, Сърце на сърцата, Сянката на свръхчовека, Симфония на безнадеждността и Пред острова на блажените. Два екземпляра от книгата се съхраняват в личната библиотека на поета в музея „Петко и Пенчо Славейкови“.

[2] Става дума за студията на Боян Пенев — „Доситей Обрадович у нас“, отпечатана в Сп. БАН, кн. 3, 1912 г.

[3] Некрологът е отпечатан в сп. „Демократически преглед“, X, кн. VII, септ. 1912, с. 923—31. А на шведски излиза в „Stockholms Dagblad“ от 15 юни 1912, № 160, със снимка на поета. Освен тоя некролог в българския печат се явява и статията „Пенчо Славейков. Един български поет“ — в. Пряпорец, XV, бр. 170, 31 юли 1912. Тя е препечатана от „Гьотеборгски търговски вестник“ от 19 юни същата година и носи подписа на Quidam Quidamsson (N. P. Svensson).

[4] Отговорът на това писмо е запазен. То беше публикувано през 1959 г. в кн. 4 на сп. „Септември“ от Марко Темнялов заедно с писмата на Пенчо Славейков и Мара Белчева до Йенсен. Тъй като писмото съдържа много интересни данни за характера на връзките между двамата, ще го приведа изцяло:

Драги г. Jensen,

благодаря Ви най-сърдечно за „Skaldeöden“ и за вестниците. С госпожа Славейкова ще преведем на български статията Ви и ще я напечатаме. Госпожата я чете със сълзи. Приготвя за печат третата част на „Кървава песен“.

Една новина: нашият приятел Никола Михов е уволнен от Народната библиотека, защото имал смелостта да защити дейността на Пенча като директор на библиотеката. В нашата малка страна царува сега мракобесието.

4

Инв. № 2347
12. 8. 12.

M. Bojan Penev
Hotel Regina Elena
S. Margherita
Italia (Zigure)

Многоуважаеми Г.

Благодаря сърдечно за „cartolinu". Изпращам Ви отпечатък от моята статия, ако Ви е угодно. Пишете ми колко време ще бъдете в Маргаритите. А после къде? И ние с моята жена прекарахме две щастливи седмици в това местенце. Целувам ръката на съпругата Ви и на г-жа Славейкова. Бъдете здрави.

Ваш А. Йенсен

5

Инв. № 2348
20 септ. 1912
Далагатан 14
Стокхолм

Herrn D-r B. Penev
Krummenstrasse 54[le]
Charlotenburg
Berlin

Уважаеми господин докторе и приятелю,

благодаря сърдечно за поздравите от Германия. Едва сега мога да Ви изпратя един отпечатък, който Ви интересува; следва допълнително. В последната книжка на списанието от работата за Сл. фил. ще намерите един отзив, написан от мен, който засяга и България. Ако не я намерите, ще Ви изпратя отделен отпечатък. Преди Вашето отпътуване от Берлин (през ноем.) ще Ви пиша пак.

Целувам ръката на Вашата съпруга и мадам Славейкова в случай, че тя е при Вас.

А. Йенсен

6

Инв. № 2349
3 октомври 1912
Далагатан 14
Стокхолм

D-r B. Penev
Krummenstr. 54[le]
Charlotenburg
Berlin

Драги Господине!

Моля Ви пратете ми leichweise*, ако имате Демократ. преглед[5] (моята статия за Славейкова). Д-р Кръстев още не ми е пратил отпечатъци. Може би железопътните съобщения в България сега са затруднени. Същевременно следва един чешки лист (за спомен на големия починал поет Ярослав Връхлицки[6]), където също Сл. ще бъде споменат.

Целувам ръката на съпругата Ви. Стискам Ви ръката.

Ваш А. Йенсен

Пращам Ви цвете от гроба на Пенча.
Сърдечни поздрави от г-жа Славейкова, от жена ми и мене.

Ваш Боян Пенев

Госпожата Ви праща един портрет на Пенчо.

[5] Вж бележка 3.

[6] Ярослав Връхлицки умира само няколко месеца след Славейков — на 9. IX. 1912 г. Очевидно по този повод в Чехия издават възпоменателния лист, за който споменава в писмото Йенсен. В архива на Боян Пенев той не се намери.

* leichweise — взаимообразно.

7

Инв. № 2350
9 февр. 1913
Далагатан 14
Стокхолм

Любезни господин доктор Пенев!

С Вашето писмо Вие ми доставихте много радост. Често пъти в това ужасно време аз мислех за Вас и за другите южнославянски приятели. Дано новата война[7] да завърши скоро наистина добре. Вие можете да бъдете убеден, че разумните хора в Швеция са насочили своите симпатии към южните славяни и не по-малко и към българите, които трябва да носят най-големия товар. Изнесох много доклади за България и Сърбия и точно сега тия страни са „интересни".

Преди Коледа пратих на госпожа Шишманова моята малка нова руска антология и сега подготвям продължението (една западна и една южнославянска част).

Зарадвах се, като научих, че нашите взаимни и общи приятели са живи и здрави. Кръстев ми прати от Солун пощенска карта и Михов една от Чаталджа.

Броят на „Демократ. преглед" получих от Вашата жена от Берлин. Моят доклад за Славейков в Упсала, приет с особено одобрение, още не е отпечатан. По-нататък ще използувам материала за едно специално есе. Знаете ли кога моята малка студия за Сл., пратена на д-р Кръстев (сравнението между „Пан Тадеуш" и „Кървава песен"), ще бъде публикувана???![8]

В случай, че ще бъде отпечатано нещо интересно за войната (белетристично или културно-историческо) на български език, моля Ви да ми го пратите. И ми дайте пълното име и адреса на госпожа Мара Славейкова (или Белчева?).

Целувам ръката на съпругата Ви. Сърдечни поздрави на познатите.

Слава.
Ваш приятел А. Йенсен

8

Инв. № 2351
28 март 1913
Далагатан 14
Стокхолм

Любезни господин д-р Пенев!

С настоящето имам удоволствието да Ви съобщя — за съжаление не на български език — че Ви изпращам пакет, който сигурно много ще зарадва Вас и останалите ми български приятели. Това е преводът на „Кървава песен" на шведски![9]

За съжаление не можах да преведа VII песен,[10] а трябваше да се задоволя с това общо да преразкажа съдържанието. Написаният на машина оригинал трябваше да изпратя в София и

---

[7] Ако се съди по датата на писмото — 9. II. 1913, — няма съмнение, че Йенсен говори за Балканската война. Както е известно, тя е обявена на 9 октомври 1912 г. и завършва с подписването на мирен договор от 30 май 1913 г. в Лондон.

[8] В споменатата вече статия на Боян Пенев — „Пенчо Славейков на шведски" — се посочва, че Йенсен е подготвил за печат една статия за проектирания юбилеен сборник в чест на Славейков, в която се прави сравнение в художествено отношение между „Кървава песен" и поемата „Пан Тадеуш" на Мицкевич.

[9] Pentio Slavejkov. Sangen om Blockt. Stockholm. P. A. Norstedt Söners Förlag. Öfversättningav Alfud Jensen, 1913, c. 268. Един екземпляр се съхранява в музея „Петко и Пенчо Славейкови". Преводът е снабден с предговор, в който е дадена висока оценка за поетическото творчество на Славейков.

[10] Седма песен, за която споменава Йенсен, не е печатана приживе на поета. Тя е била изпратена в машинописен оригинал от самия Славейков, защото в писмо от 1 април 1912 г. Мара Белчева съобщава на Йенсен, „че можете да задържите седмата песен, докато Ви е нужна". Непосредствено след смъртта на Славейков в едно недатирано писмо Мара Белчева пише: „Благодаря за VII песен. Третата част ще излезе през септември. Аз не се съмнявам, че Вашият превод е и ще бъде отличен." Подготвяйки третата част за печат, на нея ѝ се налага да вземе

поради военните условия отпечатването на последната част от епоса бе отложено у вас. От друга страна, тъкмо сега беше „психологическият момент“ (пред вид на живия интерес в момента на шведската публика към Балканите!) да се намери издател за прекрасната, но „екзотична“ епическа поема. Ето защо не посмях повече да отлагам въпроса.

Мога да се похваля, че моят превод е достоен за незабравимия творец, тъй като е не само езиково верен, но и поетически много сполучлив. В предговора споменах с голяма благодарност и д-р Кръстев като мой специален учител. Няма да пропусна да Ви изпратя преводи на тукашните критики.

Освен Вашия екземпляр в пакета се намират още 5 екземпляра, а именно: за мадам Славейкова, д-р Кръстев, д-р Михов, д-р. Ив. Шишмавов и Народната библиотека. Може би ще имате голямата добрина веднага да изпратите екземплярите. Това улеснява значително моите усилия за разпращане, а и някои адреси не ми са точно известни.

Току-що узнавам за грандиозните успехи в Одрин и при Чаталджа. Слава!

Сърдечни поздрави!

Ваш А. Йенсен

9

Инв. № 2352
17. IV. 1913
Далагатан 14
Стокхолм

Благородний Господин
Д-р Боян Пенев
ул. „Цар Борис“ № 37 София

Уважаеми приятелю,

едновременно с настоящето ти изпращам в X тома моята малка студия за най-новата българска литература.[11] Бих Ви бил много признателен, ако Вие чрез един служител или куриер можете да експедирате до . . .* адресатите останалите екземпляри. Разноските затова предварително ще мога да уредя в една или друга форма. Сердечни поздрави.

Ваш А. Йенсен

10

Инв. № 2353
24 януари 1914
Далагатан 14
Стокхолм

Herrn Docenten
D-r Bojan Penev
Droysenstr. 18[IIe]
Charlotenburg (Berlin)

Драги Г. Пенев!

Аз благодаря Ви сърдечно за картата Ви из Берлин. Карти от Краков и Варшава не получил. И аз поздравявам Вас и супругата Ви с новата година. С новьем счастьем.

Имам много работа; лекциите вече започнаха. Тази година ще се занимавам главно с полска литература.

седма песен от Йенсен — от машинописния екземпляр с поправките на Славейков. Но вместо през септември 1912 г. изданието се осъществява едва през следващата година под редакцията на д-р Кръстев. Причините за забавянето са посочени от самия Йенсен.

Поради това и преводачът е бил принуден да предаде съдържанието ѝ в резюме. В този смисъл са и сведенията, които намираме в статията на Боян Пенев „Пенчо Славейков на шведски“ — в. Пряпорец, XVI, бр. 6, 22 септ. 1913 г. По това време Йенсен е в България и пред Боян Пенев изповядва, че много съжалява, загдето е бил принуден да напечата поемата, преди още да е превел седма песен: последните песни той е имал в ръкопис. Понеже с ръкописа на 7 песен, неиздаден още на български, не е могъл да разполага по-дълго време, очаквал е да бъде напечатана тя в третата част на „Кървава песен“. Но войните попречили и Йенсен е трябвало да издаде превод в един момент, когато интересите на шведската публика към Балкана и България са били много живи.

[11] В цитираната вече статия Боян Пенев пише, че очеркът на Йенсен за новата българска литература е придружен с портрети на по-видните наши писатели.

* Думата не се чете.

С настоящето Ви изпращам с бандерол:

1. Библиографски опис на моите „булгарика“ (. ..* с изключение на няколко вестникарски статии).
2. Броят на „Finih“. . .** с моята студия за Славейков.
3. Един холандски превод на моята студия в швед. списание „Ordoch Bild“ за новата българ. литература.
4. Една статия[12] в „Свободно мнение“ — тя може би е възбудила недоволство в София — обаче е искрена и добронамерена. (Една българска писателка Рунтова ми изпрати дори благодарствено писмо заедно със свои скромни стихотворения с миролюбив дух!)

В най-скоро време Вие ще получите моите пътни бележки от последното ми южнославянско пътуване, печатани в Загреб.

Целувам руката на жената Ви. Жму Вам руку по приятелски

Ваш А. Йенсен

П. П. Ще излезе ли от печат скоро третата част на „Кървава песен“? Бих ли получил екз. от издателя? ? ?

11

Инв. № 2354
17. VII. 1914

Herrn D-r Bojan Penev
Grindewald
Schweiz

Драги Господине!

Получих Вашата карта и благодаря за поздрав. Пишете ми сега (одмах?) как дълго Вы бъдете в Grindewald. Аз ще (хочу) Вам посилям мала брошюра. Целувам руката на жена Ви.

Ваш А. Й.

---

* Думата не се чете.
** Думата не се чете.

[12] Въпросната статия е озаглавена „Един шведски глас за балканския въпрос“ (год. I, кн. 12, 16 ноември 1913, с. 8—10) и има интересна предистория. По време на престоя си в България Йенсен е имал среща с редакцията на списанието. В септемврийската книжка (в рубриката „Седмичен преглед“) е поместена информация със заглавие „Един приятел на истината“, в която се предава в резюме разговорът. Току-що е завършила Междусъюзническата война, срещу България в европейския печат се води ожесточена антибългарска кампания, жертва на която става и Йенсен. Разказват му такива страхотии за следвоенната българска действителност, че той не се решава предварително на по-дълъг престой у нас. За щастие всичко се оказва плитко скроени клевети: „Никъде по софийските улици, каза г. Енсен иронически, не видях трупове и кръв, и никой революционер не посегна на мен. Както виждате, останах жив, за да разправя на своите съотечественици истината. . .“ Оттогава е и уговорката след връщането си в Швеция да изпрати за списанието статия. Той изпълнява обещанието си. Междувременно редакцията предприема международна анкета, в която са поканени да изразят откровено своето мнение учени, филантропи и общественици от Европа и Америка. Много тактично и заедно с това много откровено авторът излага мнението си по въпросите, които най-живо вълнуват българската общественост. Той не спестява на българите някои горчиви истини, но, от друга страна, не се колебае да изрази увереността си в жизнеността на младата българска нация. Нещо повече, в един момент, когато току-що е завършила Междусъюзническата война (злополучно за българите) и отношенията между южнославянските народи са крайно влошени, той не се поколебава да изтъкне, че „едно споразумение между южните славяни е наложително“. Убедеността си черпи от историческия опит на неговата собствена родина и взаимоотношенията ѝ със съседните скандинавски страни.

Опасенията на Йенсен, изразени в писмото до Боян Пенев относно реакцията в София, като че ли не се оправдават. Редакцията придружава статията му с бележка, в която се изразява благодарност за откровеността на мнението и неговата доброжелателност.

Инв. № 2355
без дата

Благородний Господин Д-р
Боян Пенев
ул. „Цар Борис“ № 37
Sofia

Драги Г. Пенев!

Благодаря сърдечно за пощенска картата Ви! Аз хода „на деревне“. (Volkshochschule) на приятеля несколько дней. Много хубаво тука. После ще Вам изпратя материал на българския студия ми. Тука то не мога. Целувам руката на жената Ви. Поздрави на д-р Кръстев, Михов и И. Шишманов.

В. А. Йенсен

ПОЛША

TWÓRCZOŚĆ, кн. 7—11/1972

Кн. 7 на сп. „Твурчошч“ поднася нови стихове на Ярослав Ивашкевич, превод на откъси от „Желязното писмо“ на Борис Пастернак и неизвестната досега кореспонденция на Джоузеф Конрад, снабдена с предговор, озаглавен „Романтичният Конрад“ от Здзислав Найдер.

Особен интерес буди статията на писателя и лекар Витолд Юлюш Капушчински „Човекът или хуманистът в космоса?“.

В началото на своята статия авторът поставя въпроса, дали е дошло вече време да помислим за необходимостта от научно-хуманитарната революция, когато научно-техническата революция едва е започнала в Полша. Той смята, че все пак вече е дошло време да се постави този въпрос с цялата му тежест. Колкото по-бързо става техническото развитие, толкова повече свободно време имат хората и от основно значение е да използуват това време съгласно принципите на хуманизма. Три са според автора условията за хуманизиране на живота ни. Първото е възможността да се участвува безкористно в света на културата — миналата и съвременната. Културните ценности трябва да доминират в оформяването на психиката и съвестта на човека над утилитарните и специалистичните.

Второто условие изисква възможност за взаимно споразумение във всички области на живота. Хуманизмът — това е априорното благоразположение към хората от друга народност, взаимна толерантност, отсъствие на фанатизъм, свобода на съвестта, на избора на работа и почивка; борбата за идеите да става с единственото оръжие, достойно за човека: с мисълта и словото. Хуманизмът е също в чувството за хумор, което липсва на фанатиците и хората, обхванати от жажда за абсолютна власт.

Трето условие е възможността да съзерцаваш произведенията на изкуството, човешкия свят, космоса и себе си. Враг на такова съзерцание са както хаосът и анархията, така и „йерархизираната дисциплина на маршируващите редици“. Съзерцанието е необходимо за всяко творчество, необходимо за създаването на един синтез на нашето време. Социалистическата аксиома „Който не работи, няма право да яде“ авторът иска да допълни с аксиомата „Който не работи, няма право на съзерцание“. В същност само трудът, особено творческият труд, създава у човека чувство за величието на света и на изкуството.

Хуманизмът е европейско понятие, но то трябва да стане всеобщо. Спазването на трите посочени условия би му осигурило такава общовалидност и би го освободило от европоцентризма. Като лекар авторът въвежда тук и биологичното понятие „хомеостаза“ — т. е. равновесие, което е от основно значение за душевното и физическо здраве на човека. Необходимо е равновесие между техническата, утилитарната, професионалната дейност и безкористното участие в красотата на музиката, живописта, литературата, философията. Когато човекът е напълно потопен само в утилитарната страна на живота, според автора той се смалява.

Той може в края на краищата да се съгласи и да произвежда термоядрени бомби или да бъде послушна пионка-палач за изпълнение на всякакво престъпление срещу човечеството.

Научно-хуманитарната революция става необходимост, ако искаме да спасим личността на съвременния човек и да създадем нов тип човешки колектив с правилна хомеостаза, която ще направи невъзможно възникването на насилие и на престъпление. Тази революция трябва да бъде извършена с общи услия от хуманистите, лекарите, художниците, поетите.

В кн. 8 е поместен нов откъс от есето на Ярослав Ивашкевич „Петербург“. Този път то е посветено на Александър Блок. Разглеждайки скромната квартира, в която е живял големият руски поет, и гледката от нейните прозорци, Ивашкевич нахвърля много интересни мисли за творчеството на Блок и особено за връзките му с Полша и полската литература.

Особено внимание заслужава и откъсът от книгата „Животът на Сергей Есенин“ от Елвира Ватала и Виктор Ворошилски, която скоро ще излезе от печат. Откъсът носи заглавие „Превземането на Петроград“ и се отнася до този период от живота на Есенин, когато поетът е започвал борбата да си

извоюва място в литературния свят на Петербург.

Книжката включва и твърде интересни писма на Кафка до любимата му Фелице, с увод от Ирена Кронска. Тези писма хвърлят много светлина върху отношението на писателя към собственото му творчество и условията, в които е творил. Твърде интересна е изповедта му от януари 1913 г.: „Често си мислех — споделя той, — че за мен най-добрият начин на живот би бил да се настаня с прибори за писане и с лампа в най-далечното помещение на едно просторно, затворено мазе. Да ми донасят храна и да я поставят винаги далеч от моето помещение, пред най-външната врата на зимника. Пътят за вземането на тази храна бих извървял по халат из всичките зимнични коридори и това да бъде единствената ми разходка. След това бих се завръщал при масата си, нахранвал бих се бавно и с внимание и незабавно пак бих продължавал писането. Какво бих написал тогава! От какви глъбини бих извадил това! Без усилие! Защото усилието е чуждо на върховната концентрация. Само че навярно не бих могъл дълго да живея така. . . А ти какво мислиш за това любима моя? Не отвръщай лице от жителя на мазето!“

Критикът Ришард Матушевски помества бележки върху поетическото творчество на Збигнев Херберт. Той подчертава, че Херберт има рядко съзнание за голямата сложност на света и затова избягва в стиховете си благородната, но простодушна реторика. „Дори когато той става реторичен, зад всяко негово изречение и обобщение се чувствува дълбока размисъл. Когато става моралист, той не проповядва, а поставя проблемите.“ Той умее да спаси достойнството на патриотично-гражданската проблематика. Херберт показва, че утопията в изкуството е необходима тъкмо затова, че светът е несъвършен. Величието на твореца често се състои във вярата му, че поправя света.

В рубриката „Книга на месеца“ Малгожата Шпаковска пише за новата творба на изтъкнатия полски писател и критик Анджей Кийовски „Ноемврийска вечер“. Тази книга на Кийовски, както и предишната му „Крал-гренадир“, показва как романтизмът е създал понятието народ в днешното значение на тази дума и как романтичните революции завършиха с пълно политическо поражение и същевременно пълна победа в съзнанието на народа. „Романтичният прелом във философията и културата на народа — пише Кийовски — напомня извършения от Фройд в областта на психологията. Както виенският психиатър е научил хората да мислят за себе си в категориите на биографията, така философите от Берлин и Хайделберг научиха народите да мислят за себе си в категориите на историята.“

Промени се основно отношението между категориите „държава“ и „народ“. Народът от XVIII в. беше равнозначен с държавата. Свежда ли се това понятие до държавния строй, закони, граници, администрация? При романтизма народът рязко се разграничава от държавата. „Той е битие, по-старо от политическите форми и несравнимо по-трайно от тях.“ Естествено народите, които са били лишени от собствената си държава, най-рано са добили това самосъзнание.

В „Кралят-гренадир“ — подчертава Шпаковска — Кийовски показа в метафоричен синтез романтичната действителност, а в „Ноемврийска вечер“ романтичната мисъл, нейното оформяне и нейните извори. Оттук идва разликата между двете книги. Същата разлика, която съществува между романтичната политика и романтичната поезия. Често се казва, че романтичната политика е била формирана от романтичната литература и че това е било пагубно за политиката. Според рецензентката това е заблуда. „Литературата е била корекция на безумните действия; тя е реабилитирала политиката. Създавала е идеалния образ на човешките стремежи, които, приложени на практика, са по принцип несъвършени.“

В кн. 9 са поместени: нова творба на Ивашкевич — вид изповеди във форма на писма до любимата жена, превод на няколко разказа на Роберт Музил, на разказа „Чиста душа“ от Карлос Фуенте и очеркът на испанския писател Марио Вергас Лоса, озаглавен „Гордия Маркес: от Аракатака до Макондо“.

В рубриката „Бележки“ е поместено интересно съобщение за „Вечер на поетите“, уредена през миналото лято в Краков. На старинния площад на града, пред паметника на Мицкевич, краковските поети рецитирали пред събралите се стотици слушатели свои стихове.

Кн. 10 включва превод на интересната студия от Денис дьо Ружмон „Еротизмът и митовете на душата“.

В рубриката „Книга на месеца“ е поместена рецензия за излязлата през миналата година книга на един от най-изтъкнатите полски критици и литературоведи Казимеж Вика „Пътувайки между темите“. Рецензентът подчертава, че включените в тази книга есета и очерци изтъкват необходимостта от живата и мъдра литературна традиция, която единствено може да ни въведе дълбоко в проблематиката на съвремието. Вика обръща особено внимание на тези литературни творби, които разкриват полската национална съдба и психика. При това той не се ограничава само с литературата, а в повечето случаи изследва паралелно съответните прояви в живописта, в историята, а взема пред вид дори и географията на страната.

Интересна за нас е и рецензията за труда на Мария Ясинска „Въпроси на литературната биография“. Рецензентът изтъква, че биографичната литература наред с мемоари и спомени се радва днес на най-голям успех сред читателите, които ценят нейната автентичност.

Авторите на литературните биографии, както се изтъква в рецензиите, обикновено се увличат от образите на своите герои. Когато някои факти от биографията не могат да бъдат интерпретирани достоверно, тъй като липсват повече извори, тогава авторът започва да се доверява на въображението си и да създава разни хипотези. И така се случва, че границата между литературната и научната биография е почти неуловима, толкова повече, че напоследък и литературните биографии се базират обикновено върху широк документален материал. В книгата се изтъква, че особено несполучливи са съчиненията от авторите диалози, които в повечето случаи звучат изкуствено. Авторката смята, че в такива случаи би могло да се прибегне към кореспонденцията на дадената личност, което би помогнало да се придаде поголяма достоверност на нейните изказвания.

Из областта на литературознанието рецензирана е и книгата на известната полска литературоведка Зофия Шмидтова „За Еразъм и Рей". Авторката проследява връзките на Еразъм Ротердамски с полската литература и култура и особено с родоначалника на полската литература Николай Рей. В методологическо отношение трудът на Шмидтова е твърде ценно изследване из областта на сравнителното литературознание.

Рубриката „Бележки" помества оценка (доста строга) за първия брой на новото месечно литературно списание, което започнаха да издават младите писатели и което носи название „Нов израз". В рецензията се посочва, че засега най-ценно в списанието е художественото му оформление.

Кн. 11 съдържа редица интересни преводи: „Из бележника на Фьодор Достоевски", „Бележки за Толстой" (1971) от Елиас Канети и разказ от съветския писател Виктор Некрасов, озаглавен „Алина Антонова".

Книжката поднася и статия, посветена на починалия преди три години Марек Хласко. Авторът на статията убедително доказва, че Хласко — надарен млад писател — стана жертва на неправилното отношение към него от страна на литературната критика. Разглезен от преувеличените похвали, младият човек погуби себе си и таланта си, като изпадна в своего рода маниачество.

Рубриката „Книгата за месеца" включва рецензия на Хенрих Береза за новата книга на Казимеж Брандис „Пощенски вариации" (1972). Според рецензента с тази творба, която представлява история на живота на седем полски поколения, пряко свързана с историята на народа, Брандис минава към нов етап на своето творчество. Признавайки като свой обект еманципирания човек, Брандис успява в тази книга да си разчисти сметките с божеството на историята, чието име е било за него като заклинание, произнасяно във всяка ситуация. Брандис употребявал „история" вместо „съвременност" — и двете понятия са били у него равнозначни.

Във фабуларно-композиционната схема на своята творба Брандис затваря главно отговора на въпроса, какво представлява историята като „учителка на живота".

Писателското пътешествие на Брандис из полската история, обхванало 200 години (но засягащо главно XIX в.), довежда писателя до резултати, много различни от тези, които постигат напоследък други полски писатели, също предприели подобни екскурзии из миналото. Ханна Малевска („Семейният апокриф") намира в XIX в. извори за богатата и жива до днес културна традиция. Йежи Завейски разкрива връзката между полската патриотична „ангажираност" през XIX в. и днешния принцип на човешката морална отговорност за състоянието на света. Той вижда в патриотичния полски опит школа за възприемане на универсално-интернационалните идеи. Анджей Кийовски в „Ноемврийската вечер" показва романтичните извори на силата на съвременния обществен демократизъм. За разлика от тях Брандис, отричайки целостността и континюитета на полския опит, превръща творбите си в обвинителен документ, който вижда в миналото (при ритмичното възвръщане на колективните катаклизми), само морализаторски фрази, заместващи истинските духовни и умствени търсения.

В рубриката „Сред книгите" е отпечатана информация за новоизлязлата книга на добрия познавач на западната (и особено англосаксонската) литература и култура Вацлав, Садковски. След труда му „Пътищата и безпътиците в литературата на Запада" (1968) той публикува през тази година „Кръговете на общността" — литературни очерци, посветени на английската и на американската литература, но също така и на литературите на т. нар. „трети свят", които едва сега започват да добиват своеобразен личен характер. Садковски изтъква, че докато австралийската литература не се отдели до днес като литература със специфичните си черти, а остана вярна на британските традиции, младите литератури на освободените колониални народи, макар да не могат още да достигнат в художествено отношение световното равнище, вече се очертават като оригинални литератури, въпреки че си служат с английски език. В тях проличава характерният за тези народи начин на възприемане и преживяване на света.

Рубриката „На хоризонта" помества интересни бележки за новоизлязлата книга за големия полски феноменолог Роман Ингарден, озаглавена „Феноменологията на Роман Ингарден". Книгата има 500 страници и съдържа статии на 29 полски и чуждестранни учени. Тя е разделена на 7 части: I. Личност и творба. II. Спорът на Ингарден с Хусерл. III. Развитието и видоизмененията на феноменологията. IV. Ингарденовата философия на изкуството. V. Развитие на литературното изследване. VI. Спорът за стойностите. VII. Феноменология и философия на екзистенцията.

Краткият уводен очерк на полския философ Владислав Татаркевич „Роман Ингарден“ очертава по великолепен начин образа на бележития учен като мислител: личността му изпъква ярко и пластично в статията на норвежкия теоретик на литературата Асбьорн Арнес „Роман Ингарден в Норвегия“.

В. См.-П.

ЮГОСЛАВИЯ

„Књижевна историја“, Белград

През 1968 г. група млади литературоведи, доскорошни студенти във Филологическия факултет на университета в Белград, току-що защитили или защищаващи своите дисертации, дадоха обществен израз на единното си критично отношение към определени тенденции в сръбската литературна наука. Те не направиха това нито в обща статия, нито пък в поредица от критико-полемични статии в периодичния печат, тъй като съзнаваха дълбоко, че в подобни случаи са необходими по-трайни и мащабни форми на изследователска и литературно-критическа изява. И навярно това съзнание ги доведе до идеята за ново историко-литературно и теоретично списание, което да обедини творческите усилия и да тласне по-напред научното издирване. Така и се появи книжка първа от сп. „Литературна история“ (Књижевна историја) с отговорен редактор Александър Петров и членове на редакцията: Йован Деретич, Васо Милинчевич, Миряна Миочинович-Киш, Мария Митрович и Миодраг Сибинович. Познавам ги лично: млади и търсещи, със свои научни интереси и приноси из областта на старата и новата сръбска литература, на руско-сръбските и междуюгославските литературни взаимоотношения, на литературната критика и теория. Програмната им статия в книжка първа на списанието заслужава да бъде приведена тук изцяло. Тя определя не само тяхното критично отношение към онова, с което сръбската литературна наука събудила у тях тревога, но и схващанията им за мястото на литературознанието като обществена наука, за ролята и методите му при изясняването на минали и съвременни литературно-исторически процеси, на естетически и други ценности от всички периоди на литературната национална (и не единствено национална) история.

Тогава те писаха: „Списание „Литературна история“ се появява в момент, когато сръбската литературна наука се намира в незавидно положение. Нашата литературна наука изостава от съвременните схващания и модерни методи на изследване на литературните явления. Това изоставане се чувствува във всички области и дава тон на всички начинания на литературното дело: нашата литературна теория все още е класицистично-нормативна, нашата история на литературата е позитивистична, а нашата литературна критика — прекалено импресионистична. Изключения съществуват, но по същество те не променят общата неблагополучна картина на цялото. Безсилие и разпиляване на силите по дребни, незначителни неща — това са първите последици от несъвременността и изостаналостта на метода и инструментите, с които нашата съвременна литературна наука си служи. . .“ И като привеждат познатия аргумент, че след световноизвестния труд на Йован Скерлич „Историја нове српске књижевности“ още няма нова, съвременна история на сръбската литература, членовете на редакцията изтъкват и следното: „Същевременно тя (сръбската литературна наука — бел. м.) е крайно неподготвена и несигурна, когато трябва да се сблъска с вътрешната природа на литературното произведение или когато трябва да оцени смисъла и направленията на литературните движения. Оттук и нейната безпомощност да излезе от отдавна общоизвестните клишета, когато става въпрос за традиционни ценности. Накратко: и по отношение на нашето литературно минало, което още не е достатъчно проучено и оценено, и по отношение на нашата съвременна литература, която непрекъснато се обогатява с нови ценности и която повече откогато и да било става световна и възприемана в света, нашата литературна наука не е изпълнила и не е способна да изпълни своите задължения. Затова и не е чудно, че нейното въздействие е твърде стеснено, а нейното присъствие в нашия литературен и културен живот — твърде скромно.“

Попълвайки с още няколко щрихи тази песимистична, очевидно сгъстена характеристика, която със своята подчертана негативност може да подведе към едностранчиви обобщения за сръбската литературна наука изобщо, редакцията пояснява профила на своето списание: „Заглавието „Литературна история“ означава само тематично проучване на литературното творчество на сръбския и югославските народи от най-стари времена до наши дни, но не и затваряне в рамките на една от трите области на традиционната литературна наука. Считаме, че всички разделения вътре в науката за литературата са относителни, а не абсолютни. Изучаването на литературните явления трябва да обединява литературно-творческото и литературно-историческото съзнание, а така също и критичното отношение към естетическите ценности. Считаме също, че няма принципна разлика в изучаването на литературното творчество от миналото и съвременността. . .“

Няма защо да се спирам аналитично на приведените констатации. Цитирам ги, защото в тях са заложени изходните принципни положения на редакцията, а също изискванията ѝ към историко-научната и теоретич-

ната значимост на поместваните в списанието проучвания. Ония от тях, които имат предимно историко литературен характер, целят да изяснят отделни литературни произведения, тенденции и художествени явления върху основата на многоликия литературен процес в Сърбия, понякога с оглед и на връзките му с големите литературни движения в Европа. Обективно чрез тях в списанието е застъпен правилният принцип на литературната наука, съгласно който фактологичните проучвания са неразделна част от теоретичните обобщения, образувайки не просто фактологичната основа на тяхната концепционална същност. Критическите статии в списанието действително се отличават от застрашаващата този жанр импресионистичност, придържайки го към конкретно-историческия и теоретично осмислен анализ на съответните научни, художествени или общокултурни ценности. Същото би могло да се каже и за собствено теоретичните публикации в последните книжки, освободени от обичайните за предшествуващите ги самоцелни структурални анализи. Всичко това само по себе си говори за приноса на списанието в обновяването на методологическите основи и на „инструментариума“ на сръбската литературна наука днес, участието му в извършващите се в самата нея вътрешни изменения, в ориентацията ѝ към все по-мащабни литературоведчески задачи. Впрочем една присъща на марксическото литературознание тенденция, тенденцията към мащабни проучвания и обобщения, разкрива в голяма степен целите и досегашните постижения на списанието. Това се потвърждава още и от нарастващия брой на сътрудниците му: напоследък е постигнато тематично разнообразяване и методологическо извисяване на поставените и разглеждани от тях въпроси. И все пак една по-изчерпателна тематична характеристика уточнява и мотивира токущо направения извод.

С малки изключения списанието е посветено на проблеми из историята и теорията на сръбската литература. В първите пет книжки са поместени студиите „За някои структурални закономерности на епическото творчество“ (Драгиша Витошевич), „Сюрреализмът и поетичната реч“ (Никола Бертолино), „За критическите методи на Богдан Попович“ (Франко Грчевич), обстойното изследване на Йован Деретич „Поетика на литературното дело на Доситей Обрадович“ и сравнителната студия на Миодраг Сибинович „Делото на Лермонтов в творчеството на сръбските поети от XIX в.“. Привличат вниманието също няколко научни съобщения и критически анализи на по-забележителни творби на сръбската литература („Змаевият „Демон“ от М. Сибинович, „Метрично-ритмичната еволюция в сръбската литература през периода на романтизма“ от М. Попович, „Поетиката на две редакции на „Лелейска гора“ от Бр. Попович, „Експериментални методи за проучване на стиха“ от П. Половина, статията на М. Мицицки за мястото и значението на календарите като специфични литературни произведения и пр.). Изпъкват още критическият отдел на списанието и положителното отношение на редакцията към архивното наследство на сръбската литература, тъй като още в първите книжки Васа Милинчевич издаде две необнародвани комедии на Коста Трифкович заедно със свое проучване за тях. Покъсно същият автор отпечата в превод на сръбски език сръбския дял от „История южнославянских литератур“ на А. Пипин и Д. Спасович, поставяйки началото и на една друга тематична линия на списанието.

Ще се върна отново към някои от тия публикации. Тук бих искал да отбележа още и следната подробност. За тематичния облик на списанието и застъпените в него основни рубрики твърде показателна е рубриката „Около кръглата маса“. Намираме я още в първата книжка, където отразява проведения в редакцията творчески разговор на тема „За и против социологическия метод“. В следващите две книжки дискусията обхваща темите „Значение и граници на стилистичния метод“ и „Проблеми на изучаването на сръбския романтизъм“. Тази интересна рубрика за съжаление не претърпя по-нататъшно развитие и тя бе прекратена след разговора в книжка пета, посветен на театъра и сръбската драматургична литература. Обикновено в основата на творческия разговор стои новоиздадена монография с по-голямо теоретично или историко-литературно значение, а също определена проблема из историята и теорията на сръбската литература. Така например повод за дискусията по въпросите на романтизма даде монографичният труд на Миодраг Попович „Историја српске књижевности. I. Романтизам“. В разговорите участвуват по-широк кръг от специалисти, които излагат схващанията си по обсъжданите въпроси в пряко критичен или повече теоретичен план. Проличават естествено и субективистични увлечения, които, макар и неизбежни в подобни случаи, пренасят творческия замисъл на дискусията в други сфери. До голяма степен обаче разискванията са показателни за състоянието на съответните въпроси в националната литературна история и теория, за нейното критично и творческо отношение към актуалните днес литературни понятия, направления и схващания, което има важно значение.

Списанието запази и доразви всички останали рубрики, оставайки вярно на стремежа на редакцията да отпечатва студии, критики и отделни съобщения с приносен характер. Към вече споменатите трябва да прибавя следните съдържателни и много обстойни проучвания: „Литературното наследство на XIX в. и преходът към началото на XX в.“ (Драгиша Витошевич), „Богомилството и наченки на сценично изкуство у южните славяни“ (Драгиша Драгойлович), „Поезията на Лаза Костич“ (Миодраг Попович), „Азбучник на сред-

новековните литературни термини“ (Джордже Трифунович).

Всички споменати публикации (разбира се, не единствено те) характеризират осъществяването на едно друго творческо начало, заявено в цитираната програмна статия на редакцията: обновяването на методите и „инструментариума“ на сръбската литературна наука с оглед на мястото ѝ в съвременното европейско и световно литературознание. Какво би могло да се каже за по-главните студии в списанието, преценени от тази естествена и логична за него гледна точка? Преди всичко тематичната ориентация на списанието към неразкрити, неизяснени или неосмислени от съвременни позиции страни на историческия развой на сръбската литература. Предмет на научна преценка в тях са личности и творци като Доситей Обрадович, Петър Петрович Негош, Лазар Лазаревич, Йован Йованович Змай и други сръбски писатели с видно място в сръбската национална литература и култура. При това творчеството им се разглежда не в затворените рамки на явленията, които го характеризират, а с оглед на жанровата система в стиловите формации, които отличават отделните етапи на самия литературен процес с оглед на постоянно извършващите се в него изменения. В такъв смисъл може определено да се каже, че списанието дава своя принос в разработването на въпроси, свързани с Просвещението в Сърбия и неговите литературни аспекти, с общото и национално специфичното на сръбския романтизъм, отчасти — и с някои черти на сръбския реализъм, с идейно-естетическата характеристика на прехода към съвременната литературна епоха и пр. Това по-широко историко-литературно и методологическо значение на списанието проличава особено ясно в по-голямата част от споменатите аналитични и богато съдържателни проучвания. Чрез тях са изявени в синтез съвременните търсения и положителните традиции на класическото сръбско литературознание от края на XIX и началото на нашия век. Тук нямам за цел да разкрия това обстоятелно, обаче достатъчни са само няколко примера, за да изпъкне неговата безспорност.

За Доситей Обрадович в сръбската литературна наука има редица проучвания, по които се проследява еволюцията на доситеевото-ведението в нея. Като осмисля вече постигнатото, Й. Деретич основателно поставя главния акцент върху сложните и най-слабо изяснени въпроси на поетиката на неговото дело и чрез тях — на значението му в теорията на сръбската литература. Йован Скерлич създаде първата научна концепция за сръбския романтизъм и неговото място в историческия процес. Миодраг Попович обаче разшири неговата оценка, разкри всичките или почти всичките му основни съединителни нишки с националната история и характерните тогава литературни тенденции в Европа, като по такъв начин придвижи напред сравнителното изучаване на сръбския романтизъм. Много предпоставки за нови и по-цялостни решения съдържа трудът на Джордже Трифунович „Азбучник на средновековните литературни термини“, изясняващи от автора вещо и с очевидно компетентно владеене на богат извори и съпоставителен материал. С многобройните трудове на Йован Скерлич са свързани първите научни концепции на сръбското литературознание за творческото взаимодействие между национално-самостойното и общото в развойния път на сръбската литература, на творческите ѝ връзки с руската литературна и обществена мисъл. Драгиша Витошевич в съгласие и с редица други автори от по-ново време подчертава в споменатата си статия: „Любовта към руската литература е едно от основните отличия и наследство на нашия литературен XIX в. Главният въпрос в руския роман например, както и в цялата руска литература... е: Как да се живее? Какво да се прави? — въпроси, с които сръбската и всички балкански литератури започват своя нов живот. Чрез подобни и много други констатации, направени в статията, също се предвижва съпоставителното и сравнителното изучаване на литературните явления в национални и по-широки регионални рамки. Цялата студия е изградена върху такава основа и приведените в нея аргументи илюстрират богато „дълбочината и широчината на прехода“, като същевременно я обръщат с лице към евентуалните нюансирания и нови решения на изключително важната проблема. Разбира се, пресилено е да се твърди, че списанието прави желаното, за да насочи повече научното внимание към сравнителните аспекти на сръбската литературна история. Напротив, в това отношение то е твърде пасивно, вследствие на което създадените в миналото предпоставки се обогатяват забележимо бавно, а сравнителните принципи в съвременното световно литературознание не се застъпват органично в методологическата система на сръбската литературна наука. Обаче някои от поместените в списанието публикации съдържат в себе си ориентация към сравнителните принципи и аспекти, с което и оставят впечатление за едно по-динамично, системно и целенасочено отношение към тях в близкото бъдеще. Те съответствуват на програмните начала на списанието, биха обогатили неговите перспективи, а също и значението му за всички, които имат сравнителни интереси към сръбската литература.

Излезлите досега 16 книжки (от 1968 до 1972) на сп. „Литературна история“ очертаха напълно неговия научен профил и неговите програмни начала; очевидно е и значението му за съвременната сръбска литературна наука. Постепенно то си извоюва място сред известните литературни списания в Сърбия, а в определена степен — сред по-значителните югославски литературоведчески списа-

ния. Обстоятелството, че на страниците си поставя и разработва актуални историко-литературни и теоретични проблеми, предопределя неговата нарастваща роля.

И. К.

АНГЛИЯ

„THE MODERN LANGUAGE REVIEW" — Лондон, Лиидс, кн. 3—4/1972

Списанието „Модърн ленгуйч ривю" е орган на основаната в Кембридж през 1918 г. международна Асоциация за съвременни хуманитарни изследвания. То излиза четири пъти в годината. В него се поместват литературно-критически и литературно-исторически студии из областта на европейската литература, преглед на излезли книги и езиковедски изследвания.

В бр. 3/1972 г. на списанието е поместена обширна студия на Джон Редик за творчеството на западногерманския писател Гюнтер Грас и романа му „С местна упойка" („Örtlich betäubt"), озаглавена „Активност и безсилие: Гюнтер Грас — „С местна упойка". Авторът, който е защитил дисертация върху творчеството на Грас в Оксфордския университет, разработва студията с голяма вещина, показвайки добра осведоменост и компетентност по отношение на творческия път и проблематиката в творбите на известния западногермански белетрист. В началото на своята студия Дж. Редик се спира на някои характерни особености на романите на Грас „Тенекиеният барабан", „Котка и мишка" и „Кучешки години", съставящи трилогията „Данциг". Той смята, че обединяващо звено в проблематиката на тези романи е принципът на противопоставяне между волята за действие и фактическото безсилие. Това противопоставяне създава едно особено напрежение, общо за трите творби, което засяга цялата им структура. Така например в „Тенекиеният барабан" уродливият Оскар кипи от енергия и изпада често в еуфорично състояние, припомняйки си минали „подвизи", но достатъчно е само да се появи „черната готвачка", за да го върне към гибелната реалност на неговото безсилие. В „Котка и мишка" Грас показва серия от героични подвизи на „Великия Малке" и превръщането му от жалко нищожество в най-големия атлет сред себеподобните му, награждаването му за героизъм и кошмарното връщане към жалка зависимост и безсилие, причинено от появата на една реална „суперсила" — котката. В „Кучешки години" Грас изгражда противопоставения модел „активност — безсилие" на един парадокс. Амзел-Брауксел, главният герой на романа, слаб и безпомощен, една вечна „черна овца", надвива винаги борещия се, силен и смел Валтер Матерн благодарение на по-голямата си приспособимост към обществената среда. Много общи черти между Оскар, Малке и Амзел според автора на студията дават основание да се предположи, че при тях се касае за своеобразни модификации на главния герой в романите, когото самият Грас определя като „герой на една битка срещу абсурдното".

Спирайки се на романа „С местна упойка", Джон Редик изтъква някои различия в сравнение с романите от трилогията „Данциг", като например друго място и време на действие, по-голяма дълбочина на иронията и прецизност в художественото пресъздаване. Но що се отнася до типичното за предишните романи на Грас противопоставяне активност — безсилие, то е от фундаментално значение и за този „дълбоко съдържателен и силно аналитичен" роман. Един от главните герои в романа Еберхарт Старуш е позната фигура в прозата на Грас — неин прототип е Шьортебекер, решителният анархистки водач от „Тенекиеният барабан". Основен елемент в романа е статическото противопоставяне на миналото на Старуш, водач на младежка анархистка банда, на неговото настояще — учител по немски език и история, който полага всевъзможни усилия, за да отклони своя ученик Шербаум от опасния път на младежкия анархизъм. Изобразяването на този важен елемент — противопоставянето на миналото на настоящето — в целия роман е подпомогнато от една фабулна особеност — Старуш е на зъболечение и особеното състояние на доверено споделяне на събития от миналото и настоящето под влияние на страха от болка става логическа, добре мотивирана основа на изповедния характер на изявленията на Старуш пред зъболекаря. Според автора на студията твърде често в романа възниква една особена връзка между „активност" и „неуспех", която в много случаи е представена в символична форма. Така например неуспехът след годежа на Старуш е свързан с появата на болка в зъба, поредицата от грешки и неуспехи в случаите, когато Старуш проявява активност в отношенията с годеницата си, се съпровожда от усилване на зъбната болка, а по-късно от възникването на абсцес. Силното желание на Старуш за активност е причинено (по думите на неговия зъболекар) от „желанието за компенсиране на един стар неуспех". Действията на Старуш са прибързани, погрешни, те са резултат на една трескава активност, породена от желанието за потискане и компенсиране на цяла поредица от грешки в миналото, на „много отминали, загубени битки". Старуш според автора не може да „открие себе си" в миналото, но „той е дезинтегриран и в смътните си представи за настоящето". Основна причина за тази прогресивна деградация на неговата личност е вълната от неприятни спомени, гузната съвест, разяждащият го комплекс за вина. Както и в другите романи на Грас, дълбоки следи в живота на главния герой

Старуш остават сексуалните преживявания, които са описани понякога „шокиращо натуралистично“. Това е дало повод мнозина да нарекат Грас „неморален“ автор, а редица епизоди в романите му — „порнографски“. Според автора на студията тези мнения и оценки „са несправедливи“ и показват „неправилно разбиране на стремежа на Грас към реалистичен хуманизъм“, към интегриране на духовната и биологическата същност на неговите герои.

Поради болезненото свързване с миналото и непрекъснатата борба на противоречиви чувства (като резултат от това и пословичната нерешителност) Еберхарт Старуш не е в състояние да извърши разумни действия и да се приобщи към заобикалящия го реален свят. Според автора на студията и в този роман Грас достига до типичния за много други негови произведения основен въпрос: не е ли понякога активността израз на едно безсилие? В романа „С местна упойка“, пише Дж. Редик, „забелязваме отново типичния дуализъм в схващанията на Грас“: според него, от една страна, съществуващата реалност не може да бъде променена и всяка активност на човека, насочена към това, е безполезна, а, от друга, той твърди, че съществуващата реалност може да бъде променена и че революционната дейност е разумна и необходима. Интересен е начинът, по който Грас се стреми да даде художествен израз на тези крайно противоречиви идеи. В уводната част на романа, която според Джон Редик е доказателство за идейно обогатяване у Грас, Еберхарт Старуш е обрисуван като революционно-анархистичен елемент, „един герой от неоницшеански тип, който с идеите си иска да преобрази света“. В следващата глава Старуш се опиянява от мисълта да срине консумативното общество с булдозер, „да разчисти място за изграждане на ново общество“. Тези възвишени идеи на Старуш, както изтъква авторът на студията, обаче „не са резултат на обективен анализ на политическото положение, нито са възникнали в резултат на революционна убеденост“. Те са плод на ограничени субективистични помисли, резултат от действието на психологическия механизъм „неудача“ — „омраза“ — „воля за действие“ — „погрешно действие“. Огорчението от претърпян личен неуспех и възникналият комплекс за малоценност пораждат компенсаторната реакция — мисълта за „унищожаващите всичко булдозера“. („Да дойдат 10 хиляди булдозери. Да започнем отново от нула.“) „Словесната революционност“ на Старуш твърде скоро се превръща в тотален песимизъм. Старуш смята за безсмислена всякаква дейност за социални и политически промени, всякаква политическа активност. Споменът за загубените битки и комплексът за вина определят насоката на мислите му и предизвикват неговата пасивност. (Няма прогрес... историята не може да ни научи на нищо... Тя е абсурдна като числата на тото. Навсякъде неизплатени сметки, украсени поражения, загубени битки, които биха могли в същност да бъдат спечелени.) Странно впечатление прави, че авторът на студията не обръща внимание на критиката, която Грас отправя с тези думи към Старуш и към опитите за изопачено тълкуване на историческите факти от определени среди в западногерманското общество. Според Дж. Редик Старуш постепенно се убеждава в безсмислието на целенасочената активност в обществото, в „абсурдността на разумно замислените действия“. И все пак Г. Грас не е оставил своя герой напълно бездеен и безучастен към заобикалящата го действителност. Както изтъква авторът на студията, във втората част на романа Старуш проявява заинтересованост и активност във връзка с професионални проблеми. Той е поборник на каузата за неотложна реформа в образователното дело в ГФР, критикува културната и образователна политика на правителството на Кизингер, но отказва да вземе участие в протестните демонстрации, защото е убеден, че „те са един безполезен жест“. Доказателство за чисто субективния характер на предишното анархистично бунтарство и незаинтересоваността към чужди проблеми, към проблемите на света Дж. Редик открива в монолога на Старуш с неговия ученик Шербаум. („Ех, Вие с Вашия зъбобол. А знаете ли какво става в делтата на Меконг? Прочетохте ли това?“ — „Да, Шербаум, прочетох. Лошо. Много лошо. Но все пак трябва да призная, че това течение, което чувствувам все в този нерв, тази локализирана, не толкова силна, но все една и съща болка, ме засяга повече, отколкото фотографираната огромна и все пак абстрактна болка на света, защото тя не опира до моя нерв.“)

Авторът изтъква, че известно положително развитие при Старуш може да се забележи само в тази част от романа, когато се описва прогресът в отношенията му с неговата колежка Ирмгард Зайферт, тяхното сближаване и годеж. Създаването на тези отношения на дружба на базата на взаимна симпатия и сродни интереси е безспорно успех за Старуш и Грас, както изтъква авторът, е намерил един символ, за да покаже това: укрепването на връзката между Старуш и Зайферт се съпътствува от значителен успех в лечението на неговото стоматологично заболяване. Когато обаче след две години Старуш е „все още само сгоден“, болестта се възвръща, „като метафоричната болка става дори още по-силна“.

В края на своята студия Дж. Редик изтъква отново централното място, което заема в романа на Грас проблемът за видовете активност, за необходимостта от активни действия, насочени към промяна на съвременното общество. Грас отрича чрез своя герой Старуш всяко необмислено действие, насочено към унищожение, към връщане към „нищото“, и показва колко лесно желанието

за подобна активност, почиващо на силно субективистични и егоистични подбуди, може да се превърне в противоположното — желание за абсолютна обществено-политическа пасивност, обръщане към „малката лична болка“, песимизъм и отчаяние. Авторът счита, че в романа „С местна упойка“ на Грас се е удало да обрисува един положителен герой, който отразява редица възгледи на автора. Отбелязва се също така, че романът е плод на редица впечатления и размисли, породени у Грас по време и след неговото активно участие в предизборната кампания в ГФР през 1969 г. Тогава той обикаля цялата страна и води редица разговори с немски избиратели с цел, както пише самият Грас: „да предизвика скептичност и критика към някои вкоренени схващания, да създава политическа активнст и да използува тези средства за борба срещу политически успокоения и обещания, срещу противоконституционни действия“.

В заключение Дж. Редик изтъква, че романът „С местна упойка“ бележи нов етап в творческото развитие на Гюнтер Грас. Той показва елементи на идейно съзряване във връзка с разглеждането на проблема за смисъла и формите на активността.

В същия брой на списанието е поместена и студията на Питър Хътчисън „Бохемия край море“ („Böhmen am Meer“) — една социалистическа версия на „Зимна приказка“ от Шекспир.

В уводната част на студията авторът изтъква, че Франц Фюман е „един от най-талантливите писатели на Германската демократична република“. Характерно за него е пресъздаването на сюжети на класически творби от немски и чуждестранни автори; познати са неговите „версии“ на „Одисеята“ и „Илиадата“, на „Песента на Нибелунгите“, на драми на Шекспир и др. Интересът, който Фюман проявява към класически сюжети, намира отражение и в редица оригинални негови творби, в които се долавят „познати мотиви, облечени в иронична форма“. Според автора на студията типичен пример в това отношение е разказът „Бохемия край море“. В него Фюман осъществява художествения си замисъл в рамките на познат сюжетен модел — Шекспировата „Зимна приказка“. Разказът на Фюман има много достойнства и не напразно литературната критика в ГДР дава за него висока оценка. Търсенето на структурни и сюжетни подобия с Шекспировото произведение, подчертава авторът, няма за цел да омаловажи творбата, а само да обърне внимание на някои особености в нея. Хътчисън предполага, че в близко бъдеще както творбите на Фюман, така и цялата литература на ГДР ще станат обект на по-голямо внимание от страна на западноевропейската литературна критика.

В разказа „Бохемия край море“, както и в повечето творби на Фюман се долавят автобиографични елементи. Основният проблем тук е отношението на немския народ към далечното минало на националсоциализма. Докато на Изток, в ГДР, духовните руини, причинени от нацизма, са напълно отстранени и на тяхно място възниква едно хуманно общество, на Запад, в ГФР, преодоляването на нацисткото минало среща редица спънки.

„Бохемия край море“ поне в тематично отношение е типично произведение на социалистическия реализъм“, пише авторът. Особеното тук според него са структурата и формата на творбата, както и заимстването на сюжета и образите от Шекспировата „Зимна приказка“. Връзката между двете творби е загатната още в мотото към разказа на Фюман — един цитат от „Зимна приказка“. Следва сравнение на образите на Фрау Траугот („Бохемия край море“) и Хермиона („Зимна приказка“). Както Фрау Траугот, така и Хермиона „по текстура и цвят наподобяват камък, действията им са по-скоро механични, отколкото обмислени“. Фюман нарича в края на разказа си Фрау Траугот „каменен образ“, а в „Зимна приказка“ Хермиона е за нейния съпруг една каменна статуя. Тази статична прилика се допълва от динамично подобие в сюжетното развитие. И двете героини са жертва на нечовешко отношение към тях — Фрау Траугот е изгонена заради нейната бременност, Хермиона е прокълната, понеже очаква дете. Злодеят при Шекспир е съпругът, при Фюман — господарят, барон Л. И в двете произведения „минават 16 години, докато прокълнатата,респ.прогонена майка,се възражда към нов живот“. „Следвайки тематичната структура на Шекспир, пише авторът, очакваме разкаянието на злодея — барон Л.“ Тук обаче Фюман напуска сюжетния модел на Шекспир; разкаянието на барона отпада и така се засилва контрастното противопоставяне на Изтока (ГДР), където Фрау Траугот намира своята нова родина, и Запада (ГФР), където приютените изверги като барона срещат овациите на много съмишленици. Фюман е пренесъл познатия Шекспиров сюжетен модел в съвременното общество и е видоизменил до голяма степен морално-етичния аспект на „Зимна приказка“ в политически. Символът на възраждане на мъчениците Хермиона е модифициран: Фрау Траугот се връща към живот чрез своя син, „който е символ на новото социалистическо общество“. Авторът счита, че възвръщането на Фрау Траугот към живота след раждането на нейния син демонстрира „не само прогреса на Изтока и неговия хуманизъм, но също и духовната победа на Изтока над Запада“.

Обобщавайки, в края на студията си П. Хътчисън изтъква, че „Бохемия край море“ е вълнуващ разказ за проблемите на разделената немска нация, в който автобиографичните елементи и политическият замисъл са поместени умело в рамките на познат сюжетен модел. Лирическите елементи в стила на прозата на Фюман в повечето случаи засилват художественото въздействие на разказа, който според автора е „едно от най-сполучливите

произведения от този вид в литературата на ГДР".

Поредицата от студии върху проблеми на европейските литератури в същия брой на списанието завършва с изследването на Гордън Маквей, озаглавено „Посмъртната слава на Есенин и съдбата на неговите приятели". „Краткия си динамичен живот, пише авторът, Сергей Есенин отдаде на поезията и бе увенчан с неувяхваща слава." От бляскавия литературен дебют в Петроград през 1915 г. до самоубийството му в един Ленинградски хотел през 1925 г. Есенин претърпява много творчески метаморфози; „от пасторален ангел — в поет на селото, от нежен разгулник — в бард на Съветска Русия". Авторът посочва, че тонът и съдържанието на поезията на Есенин отразяват до голяма степен неговия сложен характер и склонността му към бърза промяна на настроението. Основно място в студията заема задълбоченото проучване на интереса към творчеството на Есенин в Съветския съюз. Проследява се и рецепцията на лириката му в съветската литературна критика през периода от 1925 г. до днес. Докато в годините на култа към личността творчеството на Есенин остава в сянка, в наши дни интересът към него в Съветския съюз е особено голям, отбелязва авторът. Изтъкват се заслугите на съветските литературни критици Ю. Прокушев, Й. Наумов, П. Юшин и др. в областта на литературно-биографичните изследвания за Есенин. Особено засилен е интересът към творчеството на Есенин през 1965 г., когато в цялата съветска страна се чествува 70-годишнината от рождението на поета. Изтъквайки неувяхващата слава на останалия вечно млад Есенин, в края на своето изследване П. Хътчисън привежда в потвърждение на основната си мисъл цитат от статията на Николай Тихонов, обнародвана във вестник „Правда" (3. X. 1965 г.): „Съветският народ помни и обича забележителните стихове на Сергей Есенин, той изпитва чувства на дълбока симпатия към този любещ родината поет, искрен и дълбокохуманен, борец за щастието на всички хора на земята. . ."

Б. М.

ФРАНЦИЯ

„REVUE DE LITERATURE COMPAREE",
Париж, 2/1972.

В кн. 2 сп. „Ревю дьо литератюр компаре" помества статията на Б. Реизов „Кръстосване на литературни традиции в „Братя Карамазови". Според Б. Реизов в последния роман на Достоевски се срещат два противоположни мирогледа, представени от двама големи писатели — Шилер и Зола. Достоевски е почитател на Шилер и противник на натурализма на Зола; все пак Б. Реизов счита, че и двамата са оказали значително влияние върху неговото творчество.

След като прави кратък преглед върху влиянието на Шилер в Русия през XIX в., Реизов се спира на възторженото отношение на Достоевски към него. Именно чрез тази идейна близост на Достоевски с Шилер Реизов обяснява наличието на известно сходство в сюжетите на „Братя Карамазови" и „Разбойници". Семейната драма на Карамазови повтаря до голяма степен драмата на семейство Мор от Шилеровата пиеса. Основното ядро на действието в тази пиеса са две теми — враждата между братята и отцеубийството. Тези две теми са също така в основата на сюжета на „Братя Карамазови". Приликата между романа на Достоевски и драмата на Шилер се намира и в образите. Смердяков напомня Франц Мор, т. е. брата-престъпник. Подобно на Франц и Смердяков се счита за несправедливо онеправдан от съдбата, за по-достоен и по-способен от своите братя; подобно на Франц и Смердяков изпитва ненавист към всички и всичко; подобно на Франц и Смердяков се самоубива. Философията на Франц и на Смердяков е една и съща: пълен атеизъм и „материализъм". Но докато омразата на Франц към по-големия му брат е мотивирана от това, че законът за първородството го изключва като наследник, то в романа на Достоевски тази омраза произтича от ревността, която непризнатият незаконен син изпитва към своите братя.

Образът на брата-престъпник е дублиран у Достоевски: освен Смердяков и Иван Карамазов притежава такива черти. И двамата мразят по-големия брат, и двамата са виновни за смъртта на баща си, и двамата имат една и съща философия. Иван мрази Дмитрий Карамазов от ревност, тъй като обича неговата годеница — също както в пиесата на Шилер Франц обича Амалия — годеницата на Карл.

Сходството между образите в двете произведения се допълва и от приликата между Митя Карамазов и Карл Мор: и двамата са способни едновременно и на долни, и на възвишени дела. Карл крие дълбоко в себе си един висок нравствен идеал независимо от това, че е разбойник; а философът Митя пее химни и прави скандали в кръчмите; това са в крайна сметка два варианта на един и същ литературен тип. Карл Мор се разкайва за своите дела и желае да изкупи своите грешки; Митя пък иска да се очисти чрез страданието и да стане изкупителна жертва за всички хора. Всичко това говори, че драмата „Разбойници" на Шилер е имала огромно значение за оформянето на замисъла на „Братя Карамазови".

По времето, когато Достоевски замисля своя последен роман, в Европа се появява една нова концепция за човека — „психология на нуждите", „теория за средата". Тези детерминистични схващания срещат рязка критика от страна на Достоевски. Теорията за средата достига естествено до прочутата формула „всичко е позволено", тъй като всичко се

оправдава със средата. Теорията за наследствеността, която е считана за израз на съвременния фатализъм, има същия смисъл. В литературата тези нови концепции за човека се свързват с името на Зола. Популярността на Зола в Европа и Русия става огромна и въпреки че е негов противник, Достоевски е чел романите му. „Ругон Макаровци" има за цел да покаже ролята на наследствеността: това семейство се характеризира с известни наследствени психофизиологични качества. Именно в „Братя Карамазови" Достоевски поставя за пръв път в своето творчество проблема за наследствеността. Душевните недъзи на стария Карамазов, проявяващи се по различен начин, се срещат у всичките му синове, които ги възприемат като някакво проклятие, тегнещо върху цялото семейство. Но у Достоевски ролята на наследствеността е поставена единствено с цел да бъде тя отречена. Достоевски е против биологическия фатализъм: той отрича наследствеността не като факт, а само като фаталност. Отрицанието на фатализма в романа се осъществява чрез образа на Дмитрий Карамазов, който има чувството за нравствена отговорност и свобода. Митя протестира срещу детерминизма с цялото си същество; тази свобода му е необходима, защото тя предполага нравствена отговорност, без която би било невъзможно изкупителното саможертвуване, към което той се стреми. В това отношение на Митя е противопоставен образът на Ракитин, който е привърженик на детерминизма. Обаче логиката на действието в романа оборва теориите на Ракитин и показва безсилието на науката пред нравствените проблеми.

Всички тези съпоставки довеждат Реизов до извода, че в „Братя Карамазови" се сблъскват две противоположни литературни тенденции — романтизъм и натурализъм.

„CRITIQUE", 10/1972

В октомврийската си книжка списание „Критик" помества статията на Р. Кемпф „Библиотеките на Жюлиен Сорел". Кемпф се стреми да покаже, че поведението на даден литературен герой е до голяма степен продиктувано от културните стереотипи, чийто продукт е неговата личност. Отхвърляйки категорично идеята за съществуването на някаква човешка „природа", Кемпф счита, че литературният герой — както и изобщо всеки човек — се обяснява с действието на определена култура и възпитание. По такъв начин литературното произведение отправя според Кемпф към предшествуващите го произведения, върху които то се гради. Кемпф счита, че обективната даденост, която обуславя фиктивния свят на едно произведение, е просто съвкупност от други литературни произведения: бидейки виждане за света, литературното произведение се гради върху други подобни виждания за действителността, но не и върху самата действителност. Впрочем това схващане, че литературата се ражда от литература, не е ново; у Кемпф обаче то се проявява в една тясно позитивистична трактовка, която е съвсем неприемлива.

За доказателство на своята теза Кемпф избира романа „Червено и черно" от Стендал. Според Р. Кемпф поведението на главния герой Жюлиен Сорел зависи изцяло от книгите, които той е прочел и в плен на които се намира: във всяка една конкретна ситуация Жюлиен Сорел си припомня как се държат познатите нему литературни герои и се стреми да им подражава. Например когато флиртува с Аманда Бине, Жюлиен просто рецитира пасажи от „Новата Елоиза" на Русо; той играе ролята на влюбен, без да изпитва истинско чувство. По същия начин той черпи вдъхновение от лицемерието на Тартюф или се учи от енергията и целенасочеността на Наполеон. Иначе казано, според Р. Кемпф Жюлиен играе постоянно някаква роля и подражава на определени литературни герои. Разширявайки понятието „четиво" (книги, примери, почерпени от живота, поведение на литературни герои), Кемпф вижда във всеки жест на Жюлиен някакво „прочитане" на съществуващи преди това литературни прототипи: за Р. Кемпф човешката природа се свежда просто до възпитанието. „В повечето книги се натъкваме на герои-читатели. . . Оттук и едно така силно вторично (или първично) прочитане, което се оказва в състояние да подхранва и да ориентира насоките на едно фиктивно съществуване. Как щеше да постъпва Жюлиен Сорел, ако вместо „Мемориала" от Св. Елена имаше за настолна книга „Философията в будоара" или „Опасните връзки"? Как щеше да се държи г-жа дьо Ренал, ако не беше забравила книгите, които е чела? Или пък г-жа Бовари, ако нямаше толкова добра памет? Всички тези въпроси отправят към книгите в книгата, към тяхното деформиране, към разнообразието на тяхната роля. В това, което потиска или прави впечатление на Ема Бовари, се забелязват слоеве, периоди на прочитане, които образуват историята или предисторията на романа „Госпожа Бовари"."

Според Р. Кемпф поведението на Жюлиен се определя преди всичко от няколко литературни модела, които образуват неговия коран: „Изповедите на Русо" и „Мемориалът" от Св. Елена. Например отношението му към г-жа дьо Ренал се определя от няколко максими относно жените, прочетени в „Мемориала": Жюлиен гледа на нея като на „неприятел, с когото трябва да се сражава". Нежеланието му да се храни на една маса със слугите е също така почерпено от книгите (по точно от Русо). С една дума, Жюлиен се оказва сътворен от книгите. Естествено той не е продукт на какви да са книги: едни литературни протитипи Жюлиен следва по задължение, а други — по вътрешно влечение. Това различно отношение към литературните прототипи идва не от самия Жюлиен, а му е натрапено отвън (от обще-

ството, от цензурата). Позволените четива (Библията, „Жозеф дьо Местр“) нямат особен престиж в очите на Жюлиен; обратно, забранените книги (Мемориалът) събуждат у него желание да им подражава. Така че и изборът на литературни модели не се диктува от някакъв вътрешен афинитет (т. е. природа), а се налагат отвън.

Бидейки самият той продукт на своите четива, Жюлиен умее да играе съвсем съзнателно ту една, ту друга роля, т. е. умее да подражава ту на един, ту на друг литературен модел. В тази негова игра той е подпомогнат от своята блестяща памет: той знае наизуст книгите, които е прочел. В зависимост от хората, сред които се намира, Жюлиен показва една или друга страна на своята начетеност. Например пред г-н дьо Ренал Жюлиен рецитира Библията, но премълчава умишлено стиховете на Хораций; напротив, пред маркиз дьо ла Мол и пред епископа на Безансон той има успех тъкмо с одите на този поет. И така според Р. Кемпф Жюлиен Сорел се оказва сума от прочетени литературни произведения. Тезата на Р. Кемпф представлява твърде тенденциозна интерпретация на „Червено и черно“; що се отнася към нейната приложимост към други произведения, тя е много съмнителна.

Хр. Т.

„ДИМИТЪР ДИМОВ“ от ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ

Изд. „Бълг. писател“, 1972, 96 с.

Очеркът на акад. Пантелей Зарев „Димитър Димов“ има освен историко-литературна и една морална стойност. Извън тоя очерк П. Зарев не е издавал отделно портрети на други автори, които разглежда в своя капитален труд „Панорама на българската литература“. Изключението, което сега прави с Димитър Димов, идва не само да подчертае значението, което известният наш литературен историк отдава на Д. Димов, но и да изпълни един граждански и литературно-критически дълг. Естествено това не е само жест на куртоазия към паметта на най-големия наш социалистически прозаик, опит за изчистване на критическата съвест, но и научната необходимост да се изправи и преодолее някогашната грешка, да се извлекат всички поуки от една литературно-критическа катастрофа, произтичаща от стесненото, догматично гледище за литературните явления. Именно един такъв историко-литературен и научен катарзис е сигурен белег за преодоляването на някогашните заблуди.

Сам акад. Пантелей Зарев като един от най-активните участници в литературния процес след Априлския пленум е дал своя немалък принос за освобождаване на българската литературоведческа мисъл от догматичните наслоения. Неговите теоретични и историко-литературни трудове спомагаха за разрушаване на предвзетите, схоластични представи за литературния процес и литературните явления, за конкретизиране подхода към литературата, за творческото марксическо усвояване на съвременната социалистическа литература и културата на миналото. Затова за никого не е изненада тоя очерк за Д. Димов, където П. Зарев около 20 години след първото издание на „Тютюн“ поставя на разглеждане цялото творчество на Д. Димов вече от едни нови творчески позиции, обогатен от опита на собственото си творческо развитие и от развитието на цялата наша литературоведческа мисъл.

По отношение мястото и значението на Д. Димов в нашата културна история П. Зарев няма колебания. Още с първите редове на своя очерк той заявява: „Димитър Димов е от големите изключения в нашата литература. Такъв всеобхватен талант като неговия може да се мери само с върхните ни величини.“ Нещо повече, той смята, че Д. Димов „може спокойно да се постави на везните на световната литература“. „Един голям писател, един художествен прорицател, който поради личния си подход към човека напомня най-големите майстори — Гогол и Достоевски, Балзак и Мопасан, Дикенс и Голзуърди.“

Тези квалификации могат да се сторят на някого твърде рисковани и хлъзгави. Но те имат своето основание. На Д. Димов не му провървя в нашата критика. След неговата смърт, когато творчеството му е предмет на литературната история, мисля, все още малко е направено за неговото проучване, за разкриване на цялото му художествено и мисловно богатство. Особено малко е направено при определяне координатите на Д. Димовото творчество в историята на националната ни проза. Шокът, който нашата критика получи с „Тютюн“ и неговата оценка, дълго време караше критиците да пристъпват към това произведение като към минирано поле. Около десет години след излизането на тоя роман за него почти не се пишеше. По-късно в нашето литературно развитие се наложиха повече късите жанрове, което още повече отклоняваше вниманието ни от романа. Затова, смятам, днес е наложително едно ново прочитане на Д. Димовите романи. Те ще ни разкрият големи богатства на мисълта и въображението; ще ни покажат новаторския характер на това творчество; ще ни разкрият етапа, който започва с Д. Димов в развитието на българския роман.

Затова намирам оценките на П. Зарев за справедливи, а не залитане в друга крайност. Трудът на П. Зарев проправя пътя на един нов етап в димоведението, един етап на всестранно художествено и историко-литературно изучаване на неговото творчество. Още повече, че оценката, която той дава на Димовото творчество, не е декларативна, а изхожда от анализа на реалното художествено съдържание на неговите романи.

Авторът разглежда цялостно художественото и идейно-философско развитие на Д. Димов, едно развитие, чиито етапи са трите негови романа. Анализирайки „Поручик Бенц“, П. Зарев достига до заключението, че още с първия си роман Д. Димов е намерил свой път на художник, разкрил е един нов свят

в българската литература. Въпреки някои художествени несъвършенства „Поручик Бенц“ е творба, с която българската литература се населява с нов, непознат дотогава персонаж, носител на нови, неописвани дотогава страсти и конфликти. В същото време в авторската позиция откриваме едно ново, необичайно за нашата литература философско-моралистично гледище за света. И макар че до голяма степен героите са книжни, съчинени, взети от небългарска среда, появяването на „Поручик Бенц“ и автор като Д. Димов е симптоматично. В най-дълбокия си смисъл това означава, че в развитието на нашето общество, на нашата култура, бит, нрави и т. н. са настъпили промени, които по сложен опосредствуван път се отразяват в литературата, изискват нови мащаби на мислене, ново интелектуално-философско отношение и ъгъл на зрение. Означава, че до голяма степен средствата на старите писатели критически реалисти са изчерпани и в осмислянето и разкриването на нашия обществен живот, национална история и съдба са необходими нови средства, нов арсенал, друго — философско-моралистично гледище. Разбира се, всичко това не е разкрито в „Поручик Бенц“, тук то е само намек, но в същото време явен симптом за един нов етап в развитието на нашата проза.

Както в „Поручик Бенц“, така и в „Осъдени души“ П. Зарев особено подчертава това философско-интелектуално начало, способността на Д. Димов да се превъплъти в чуждото, да улови духа, атмосферата на чужда страна, на чужди характери. „Европейските“ мащаби на мислене у Д. Димов му позволяват да вникне в духовната проблематика на съвременния свят, в конфликтите на съвременната европейска цивилизация. Неговите характери „израстват до символи на човешкото и общочовешкото“. Според Пантелей Зарев „нашите писатели са твърде „домашни“ — не само защото сюжетите им идват от една домашна сфера, а защото и характерите, и динамизмът на психологическото изживяване нямат в себе си онова, което ги причислява към световното. Димов надмогва нас самите.“ Причината тук акад. Зарев търси не в особената тематика на Д. Димов, а в неговия морално-философски патос и европейска култура: „Пред нашите по-стари писатели критически реалисти Димов притежава едно голямо предимство — културата. Той е по-образован от тях. Той е с развити литературни представи, резултат от цялостния му духовен напредък. Неговият ум не е прикован към едно само явление — социално-класовите конфликти и битовизма. Той използува и философията на своите герои, вглежда се проницателно в психофизиологичната сложност на техните изживявания. Нему вече не са достатъчни бедни селяни или страдащи от гнета на бедността интелигенти, за да надникне в гибелното противоречие на века. Като градски писател той стои над Г. П. Стаматов, над Светослав Минков.“

Може би тук трябва да добавим само това. „Културата“ на Д. Димов трябва да разглеждаме като специфична култура на мисленето, а не като обем, като количество познания. Защото, ако го съпоставим с много наши писатели в миналото, ще видим, че литературната, специфично естетическата образованост на Д. Димов не респектира така, както изглежда на пръв поглед. Дори нещо повече, специалните изследвания ще ни покажат влияния на средни, дори булевардни автори върху неговата литературна техника. Наистина той специално е изучавал философия — Бергсон, Шопенхауер, Фройд, Ницше; по-късно усвоява диалектическия материализъм. Но и тези занимания не преминават границата на т. нар. „обща култура“. По-важно според мен е друго — морално-философският елемент, който той внася в литературата. Неговата мисъл е от по-голям калибър. Той разглежда човека, нашата история в перспективата на най-големите морално-философски и екзистенциални проблеми на човечеството. Той мисли с големите категории на човешката мисъл. Това стои в основата на неговите грамадни художествено-интелектуални конструкции. До голяма степен неговото предимство е историческо (разбира се, не говорим за мощното му въображение и белетристичен талант, за изтънчеността на сетивата и ума, за тънката сложност на интелектуално-психологическите изживявания), едва през 30-те и 40-те години могат да се очертаят ония философски, исторически и морални проблеми на нашето историческо съществуване, които нито Вазов, нито Г.П.Стаматов, нито Йовков можеха да видят. В него се съчетават могъщата дарба на художника с изтънчения моралистично-философски поглед на интелектуалеца, прозиращ дълбоко в историческия и човешки смисъл на нещата.

И много правилно П. Зарев разглежда „най-чуждия“ роман на Д. Димов, „Осъдени души“, не просто като едно „европейско“, космополитично произведение, а като плод на едно историческо познание, като отглас на размишленията на Д. Димов върху нашата история, като рефлексия на един български ум. „Този роман принадлежи към онези книги, които са написани от национална позиция. Може да търсим предпоставки за написването му. Те са и в духа на богомилството, и в съвременния исторически опит на нашия народ, поведен напред от комунистите. Те са в изстраданата ни история като отрицание на деспотизма на класи, на идеи и чувства, като порив на демократизма ни. От такава национална позиция идва оценката на чуждото. Тя предопределя интелектуалното познание на чуждия свят от български автор.“

Мисъл правдива и дълбока. Мисля, че това е единствено плодотворният подход към едно такова произведение като „Осъдени

души". Само така бихме могли да определим не само значението му като етап в развитието на Д. Димов, но и неговото място в историята на нашия роман. Оттук се разкрива и една друга перспектива — към мъчителния проблем на нашето културно развитие: отношението между национално и европейско в художественото мислене, между специфично българско и общочовешко и т. н. Дим. Димов е е един от интересните и своеобразни примери в това отношение. Той може да бъде пример и за други национални култури. „Осъдени души" е едно от възможните решения на тоя проблем, решение, изпълнено с дълбок смисъл. В тая перспектива всичко онова, което не само в „Осъдени души", но дори и в „Тютюн" ни изглеждаше чуждо, небългарско, лишено от национални багри и специфика, сега можем да видим в светлината на националната ни съдба, като отражение на националната ни история, като типично българско мислене. Така можем да си обясним специфично националното не като външна, а като вътрешна форма, не като битов колорит, а като специфика на мисленето, която се съхранява и в най-абстрактни сфери, в най-отвлечените области на духа. „Осъдени души" е национално произведение. Според мен едва ли можем да търсим предпоставки чак в богомилството, както твърди П. Зарев. За нашите представи богомилството е една историческа абстракция, едно отвлечено понятие без конкретна асоциативна съдържателност. Но от примера на Д. Димов можем да извлечем още една важна поука: неговият „европеизъм", културна асоциативност и финес на преживяванията, интелектуално равнище, морално-философска глъбина, духовна мащабност — всичко това щеше да се окаже една безсъдържателна абстракция, спекулативни постройки на ума, безцветни логически конструкции, ако дълбоката основа на всичко не беше в известно отношение осмислянето на нашата национална съдба, ако не се подхранваше от преживяването на една национална история, съпоставена с историята на цялото човечество, ако нямаше конкретния аромат и атмосфера на една лично изстрадана конкретна историческа епоха на българския народ. „Осъдени души" е произведение с европейски мащаби, защото е написано от български автор, преживял в детството си Първата световна война, следвоенния революционен подем, епохата на 30-те години, на Втората световна война и съпротивата, Деветосептемврийското въстание. Иначе това не можеше да бъде роман, изпълнен с богато художествено и историческо съдържание, а занимателно четиво, достойно за перото на Морис Декобра или Питигрили.

Естествено в центъра на Д. Димовото творчество П. Зарев поставя романа „Тютюн". На анализа на „Тютюн" е отделено най-много място. Авторът вижда в тоя роман вече завършени ония идеи и мотиви, които бяха поставени в основата на „Поручик Бенц" и „Осъдени души", но вече на фона или поточно вплетени в тъканта на една голяма историческа драма на българския народ. „Тютюн" е нов етап в развитието на Димитър Димов, етап, подготвен от неговото собствено идейно и художествено узряване за тая епопея и от самия финал на тая историческа драма — революцията на 9 септември. П. Зарев го разглежда като ново, с особена културна стойност явление в нашата литература. Както по широта и многоплановост на изображението, епичност на мащабите, философско осмисляне на историята, така и по дълбочина и сила на изразяването на човешките страсти, конфликти, драми „Тютюн" е нещо необикновено за нашата литература. П. Зарев особено подчертава способността на Д. Димов да изобрази многопланово и многостранно човека, да разкрие характерното, типичното за дадени исторически условия чрез необикновеното, извънредното, уникалното. Както и в предишните му романи, неговите герои са носители на необикновени, катастрофични страсти. Всеки от тях е обладан от някаква трагична амбиция, която го води към гибел. Авторът нарича Димовите герои мономани на една страст. Той подчертава философската характеристика на героите на Д. Димов, неговия двупланов подход към характера — както откъм индивидуално-психологическа страна, така и откъм исторически, морално и философски типологичното, изхождайки от исторически сложилия се тип на човека. Само по тоя начин той може да се превъплъти в един чужденец, да изгради характер, без да има преки, непосредствени впечатления. Образът на фон Гайер например не е просто образ на един търговец на тютюн, един служител на нацистите. Той въплъщава в себе си някои трагични черти на немския романтизъм, неговите противоречия, от които се изражда до нивото на националсоциализма. От него ни лъха нещо от националната немска трагика. Това издига героя на Д. Димов от белетристичен персонаж до носител на определени типологични черти на една нация. „Тази способност у Димов за превъплъщаване във философската същина на чужди светове го отделя в нашата литература от всички други", заключава П. Зарев.

Интересни са страниците от очерка, където се анализират стилът и езикът на Д. Димов. Наблюденията на автора ни въвеждат в творческата лаборатория на писателя, разкриват важни страни от творческата му природа. Те нямат претенцията да изградят една завършена, цялостна поетика на големия романист, но ни приближават към някои страни от специфичната проблематика на Д. Димовата проза. В това отношение българската стилистика има богато поле за работа, за анализи и съпоставки. Стилистичното изследване на Димовите романи ще очертае поплътно и творческия образ на писателя, ще разкрие в същото време интересни страни от

развитието на българския роман въобще. П. Зарев и в други свои трудове се е спирал върху стилното своеобразие на Д. Димов. Тук неговите наблюдения са по-богати, обхващат по-голям материал, засягат повече страни от творческата природа на писателя и представляват ценен принос към една бъдеща цялостна поетика на големия наш романист.

П. Зарев не е отминал и един в някои отношения болезнен въпрос от историята на „Тютюн". Става дума за двете редакции на романа. Наистина тоя въпрос не засяга само историята и съдбата на тази книга, той има много аспекти и представлява интересна страница от историята на нашата литература и литературни нрави. П. Зарев се спира само на един аспект от проблема. Той правилно отбелязва, че с преработката на „Тютюн" Д. Димов се е постарал да изобрази по-пълно и по-широко революционните борби на епохата, да разгърне по-нашироко образите на комунисти. Но в същото време новият образ — Лила — е недостатъчно жизнен и убедителен. „Съществената разлика следователно между първата и втората редакция е тъкмо в усилието писателят да се приближи повече до героите на епохата, комунисти, да изобрази гребена на революционния подем. И — недостатъчната жизненост и конкретност тъкмо на въведения нов образ."

Но в същото време П. Зарев признава правото на съществуване и на двете редакции. „Възможно е да има читатели, които ще възприемат с повече вкус и разбиране дарбата на Димов чрез първото издание, и други, които вероятно ще почувствуват удовлетворение от новото в замисъла на автора. . ."

Тук явно става смесване на две гледни точки: първото издание на „Тютюн" се оценява откъм художествените му качества, второто — от гледна точка на Д. Димовия замисъл и намерение, но не и постижение. Мисля, че днес, близо двайсет години след преработката на „Тютюн", бихме могли да бъдем по-категорични. Тогава към Д. Димов се предявиха главно две изисквания — да разкрие по-пълно революционните борби и да пригоди езика и стила на творбата към вкуса на една по-широка аудитория. Най-широко погледнато, и двете изисквания в крайна сметка засягаха художественото съдържание на романа. Защото както механичното раздуване с нови ситуации и прикачването на нови герои, така и механичното „поправяне" на езика засягат основите на замисъла и идеята на произведението. И двете изисквания произтичаха от един схоластичен волунтаризъм и неразбиране смисъла на романа „Тютюн" и при всички случаи представляваха насилие над творческата природа на писателя. Несполуката с Лила, както и с някои други образи на комунисти, доказва догматичния характер на подобни претенции към един автор. Наличието на по-голямо количество „положителни" герои успокояваше съзнанието на догматичната естетика, но количественият признак е последният показател в художественото творчество. От това пострада стройната хармония и виртуозно проведен замисъл на голямото произведение. Наистина и първото издание на „Тютюн" не е лишено от някои слабости в това отношение, защото явно някои догматични канони бяха повлияли на Д. Димов още в процеса на работата и той се мъчеше да изобрази това, което не можеше да изобрази, което не беше вътрешно преживял и осмислил. Но автентичния замисъл и изпълнение все пак можем да търсим само в първото издание на „Тютюн".

Не по-малко опасни са и „езиковите" поправки във второто издание. Ще дам няколко примера, за да се види в каква насока са тия поправки. „Враждебната инертност на материята" във второто издание е станала „съпротивление" на материята! „Съпротивление" не може да даде тоя нюанс на мисълта, който е искал авторът. Същият случай — „Миниатюрната българска флота" е станала „мъничка". „Музикална шизофрения" — „безсмислица". „Прерогативите на монарха" — „властта на монарха". Явно е, че „власт" не може да замени „прерогативи", една дума, която има по-специфично историческо съдържание от неутралната „власт".

В първото издание Лихтенфелд намира, че погледът на г-ца Дитрих е поглед на „саламандра или тритон" — във второто издание става поглед на „жаба или дъждовник". Митологичните животни саламандър и тритон, както може да се очаква, естествено идват в речника на един немски барон. Но за голяма част от публиката те не означават нищо и авторът е принуден да слезе до нейните вкусове.

Според Варвара съзнанието на Ляте е примитивно, „лишено от способността да възприема силогизмите на политическата просвета" — във второто издание „силогизмите" е отпаднало. „Акорд, който демобилизираше съзнанието" — става „потискаше" съзнанието. И т. н.

Според известната статия на в. „Работническо дело" от 1952 г. Д. Димов е допуснал „досадна небрежност към езика". „Небрежност" към езика са в същност богатата лексика, културните асоциации, интелектуалният стил на автора. Той описва герои, които по своето културно равнище стоят над средното. Както сложността на техните преживявания, така и тяхната образованост изискват съответната лексика, съответното културно наречие. А поправките във второто издание на „Тютюн" засягат именно тая страна на романа. Те не са „стилни", граматически, а смислови, отнасят се до художествената тъкан на произведението, макар че на пръв поглед става дума за едно „очистване", за прецизиране на езика. Те засягат цялостно стила на произведението, атмосферата, в която живеят героите; принизяват високите

му интелектуални качества до един елементарен вкус. И точно ония особености в стила на Д. Димов, на които в своя очерк акад. П. Зарев дава най-висока оценка, точно те са засегнати най-много във второто издание на „Тютюн".

Наистина втората редакция на романа „Тютюн" е факт, който не може да се отмине. Но първото издание на романа е вече библиографска рядкост. Мисля, че отдавна то трябваше да достигне до широките читателски маси. Иначе рискуваме да погребем в литературните архиви едно произведение с по-високи художествени качества.

Очеркът на акад. П. Зарев не е голям по обем. Но по своята съдържателност той надхвърля рамките на един литературен портрет. Както по широтата на поставените задачи, така и по категоричността, с която се оценява едно голямо художествено богатство, той ще даде нов тласък в разработването на проблемите, свързани с наследството на най-големия наш социалистически романист.

Кръстьо Куюмджиев

„ПОХВАЛНО СЛОВО ЗА ЕВТИМИЙ ОТ ГРИГОРИЙ ЦАМБЛАК"

от П. РУСЕВ, ИВ. ГЪЛЪБОВ, Г. ДАНЧЕВ, А. ДАВИДОВ

Изд. на БАН, С., 1971, 448 с.

Новото академично издание на Словото е несъмнено ценен принос към по-широкото и по-задълбочено изучаване не само на една от първостепенните личности на православната и славянска култура, но и на цялата тъй важна за славистката, медиевистиката и балканистиката епоха.

Но както и буквените знаци, измислени от мъдрия Кирил, са се нуждаели от изправяне, така и в това хубаво издание са се вмъкнали някои неточности, които трябва да се посочат с оглед на възможно най-голяма негова пригодност и стойност.

Преди всичко трябва да подчертаем, че издателят се е опитал да даде изчерпателен коментар за библейските цитати, позовавания, съпоставки, личности и събития, осъзнавайки неговата необходимост, „като намаляха мъже, познавачи на закона" (31. 2), още повече, отколкото в началото на петнайсетия век. Ще се спрем само върху най-недопустимите грешки, които за жалост се намират в него.

На с. 46 авторът пише какво е направил Птолемей „за да получи от юдеите само Стария завет и ш е с т и м а добри преводачи", което е коментар на 30.5—8, където за броя на преводачите се говори съгласно с традицията следното: **и посла wт которыагождо колѣна** (а те са били 12) **шесть вѣдящихъ въ конець и wтчскын законь и еллинскын азыкь.** Това остава в пряка връзка с бел. 46 (с. 173), където пише за Септуагинта — превода на Седемдесетте, както сме свикнали да определяме броя на преводачите.

Несполучлив е излязъл и коментарът на с. 26, където се споменава Птолемей като един от най-прославените б и б л е й с к и герои.

В същия дух е направен преводът и на 30.5, че такива мъже като Птолемей са се появили извън Стария завет, но са били включени в Писанието, а това е погрешно. **писанiоу прѣдаемн (прѣдаваемн)** означава в случая тяхното свързване с Писанието (което може да означава и Петокнижие, и целия Стар завет, и цялата Библия, а не включването им в канона.

По-долу се споменава за затваряне устата на безсрамните юдеи (срв. I Кор. I, 22) и за отхвърляне мъдруванията на безумните елини (срв. Тит. I, 10—11) и това за жалост може би се отнася несъмнено към превода на Седемдесетте, а не е защита на българския превод на свещените книги, както твърди авторът (с. 37).

Има още няколко съмнителни места в превода на Словото. Най-сериозна е грешката при 7. 1—2, където незабелязването на псалмовия цитат (както и на редица други цитати и позовавания) е предизвикало лоша сегментация на текста и следователно лош превод. Изречението **показа w себѣ давыда истинствѣжща iако „праведникь iако финикъ процвте"** (Пс. 91,13) ще рече горе-долу, че той (Евтимий) със себе си, със своя личен пример потвърди истината на Давидовите думи, че „праведникът разцъфтя сякаш финикова палма"; срв. още 59.4. От това е произлязла и грешката на с. 25. че „Евтимий се е показал истиногласен Давид" — Евтимий е показал, че Давид е истиногласен; вж. и в речника с. 424.

Да отминем редицата по-дребни грешки, не тъй важни за неподготвения читател, който все пак ще разбере например защо Йоан Кръстител се смята за старозаветен герой, макар че се споменава само в новозаветните книги (бел. 10, с. 129) и т. н., и да се спрем върху функцията на включваните библейски образи и цитати.

Според автора те „не пречат на Цамблаковия поглед да види и да покаже реалните събития и действителните дела на героя" (с. 34) и Цамблак не вярвал в „чудесата", които описва, а които „все пак не откъсват напълно героя от земното и от неговите съвременници" (с. 27). Но дори и да го откъсват — продължава авторът — „да се сравнява Евтимий с един от най-прославените библейски герои, като Птолемей, Давид и Мойсей, и да се поставя той по-високо от тях е било нещо смело и ново за българската литература през онази епоха" (с. 26), с което ние в никакъв случай не можем да се съгласим, както и с твърдението на автора, че чрез

поставянето на Евтимиевите цитати до свещените „писателят го изравнява с цитираните безсмъртни старозаветни и новозаветни герои“ (с. 40).

Няма да спорим с отделните съждения на автора. Ще припомним само сравнението с Птолемей в „Похвалата на цар Симеон“ и йерархията на текста според цитираните места с посочване например гл. XVI от Пространното Кирилово житие и Прогласа.

Ако се проследят внимателно мястото и функцията на включваните елементи, ще се види ясно, че: първо — Новият завет не е служел за сравняване, а за реализиране (затова толкова пъти се цитира ап. Павел — срв. с. 23), а Старият завет е бил за средновековния възприемател съвкупност от факти и словесни формули, префигуративни спрямо действителността на Новия завет и спрямо материалната, конкретна действителност, която е само реализация на новозаветната тенденция и, второ, като следствие от горното — функцията на цитатите може да бъде и (или) стилистична (преди всичко от псалмите), и (или) комуникационна (при образите от по-висш ранг) и (или) санкционираща действителността (ще я наречем второстепенна префигуративна връзка).

Както виждаме, нещата не са чак толкова прости и затова необходимо е да се разглеждат средновековните (по принцип ансамблови) произведения в малко по-друго осветление.

Затова би трябвало да се обърне по-голямо внимание на идентифициране цитатите и позоваванията не само от Библията, но и от обреда, и особено на такива неща, които биха могли да улеснят и да обогатят възприемането. Само два примера: с. 128; 8.5 — **ннже бѡ обычє грѣдыннаа тѧгота възносити ꙗко на небо ꙗлїж, ннже сѣм стѧжавшаго, ннже аггела сътварати ꙗкоже ꙗѧнна, и ннзвръѕати оумиленно и wт аггель бѣсы оустраати** — тука има две позовавания, за които коментарът нищо не споменава, а които стават ясни именно през призмата на обреда. Стига само да кажем, че Исай 14, 7—20 съставя паримия в деня на Архистратиг Михаил и другите безплътни сили (8 ноември) — в нея се говори за падането от небето на утринната звезда Денница и това се отнася към падналия първи ангел Сатанаил и неговите ангели, с които — според Откров. 12, 7—9 — се е борил Архангел Михаил със своите ангели и че Малахия 3, 1—8, 17—18 и 4,5—6 съставя паримия в празниците на Йоан Предтеча (29 август, 24 февруари, 25 май) — в нея се говори за ангел, който ще изправи път и ще приготви хората за посрещане на Месия — според Еванг. на Марко (I, 2—4; II, 10) това се отнася за Йоан Кръстител. Такъв коментар би позволил читателят по-точно и по-дълбоко да възприеме сложното сравнение на автора.

С. 156; 23,1 — **царь. . . еже слышаль бѣше сладцѣ, любопрѣше сѧ и очима оузрѣти и оѕѧѕати ржкама** — това позоваване, взето от I Пос. на Йоан I,I, е получило при Цамблак съвършено друга семантична валоризация и затова изтъкването му би обогатило нашите знания за механизма на творческия процес в средновековната ни литература, особено що се отнася до употребата на постоянните словесни формули.

Завършвайки тези няколко съвсем маргинални бележки, трябва да подчертаем, че въпреки всичко книгата е много полезна и със самия текст, и със студиите си, и с речника. Тя е един още не съвсем удачен (както впрочем и първият том на академичното издание на Климентовите слова и поучения) опит за по-пълно представяне на средновековните произведения, които се възприемат много мъчно от днешния читател. Трябва да правим всичко възможно той да не добие невярна представа за средновековното майсторство.

Но нашата работа е лесна, **оудобѣе бо есть послѣжде потворити неже прьвое створити. . .**

Александър Наумов (Краков)

„КРИТИЧЕСКИ ДЕЛНИЦИ“

от КРЪСТЬО КУЮМДЖИЕВ

Изд. „Бълг. писател“, 1972, 244 с.

„Утре никой няма да ни пита дали сме били творчески личности и артисти, а ще гледа какво сме оставили“ — отбелязва Кръстьо Куюмджиев в статията „Обществеността призвание на критиката“, поместена в началото на новата му книга. След победоносни или безрезултатни полемични схватки той снема доспехите на рицар на артистичната критика и се оглежда: раните по него и върху противниците са безброй, но къде са завоюваните простори? Всеки се е разположил върху собствения си духовен багаж.

Тази статия има програмен характер, в нея личи желание за равносметка, за самокритичен поглед към изминалите години на разгорещени спорове. Критикът изяснява на читателите, на опонентите и на себе си някои основни принципи, сумирайки последиците от безкрайните разговори за състоянието на критиката през изтеклото десетилетие. За Куюмджиев тя е „интелектуалният израз на дадена културна епоха, самосъзнанието на дадена култура“. Наистина, доколкото критиката сполучи да бъде и философия, тя постига този синтез. За да се издигне тя до та-

кова равнище, са нужни много условия и авторът изброява част от тях, свързвайки ги с актуални въпроси на нашата литература. Изказванията на Куюмджиев за литературната критика заемат значителна част от досегашните му публикации. В новата книга те са четири от всичко 16 поместени работи. Като се прибавят две полемики — „За сериозната критика“ от книгата му „Профили с черно и бяло“ и „Лекарю, излекувай се сам“ от разговора в сп. „Септември“ през 1965,както и бележки по вестниците, непечатани още статии, би се образувал цял том.

Всички тези статии са насочени пряко към битови проблеми на нашата литературна съвременност, те са далеч от пожеланията за големи платна, които представят самосъзнанието на дадена култура, изградена в постоянна преценка и търсене на място върху картата на европейската и на световната цивилизация в наше време. (Нека призракът на Шпенглер не ни плаши при употребата на тази дума.)

Защо бе нужно за един автор да отделя толкова време и сили за доказване правото си на съществуване и на своя дума?

Как стана това — един от най-слабо продуктивните критици, който има по три-четири публикации годишно, да направи почти дузина изявления на тема — каква трябва да бъде критиката, какви — правата и задълженията на литературния критик?

Къде са причините за такъв натрапващ се факт: автор, който рядко и бавно се откликва на събитията, през последните десетина години да бъде неизменно в жарището на литературните спорове у нас? Без да имаше възможност всякога да участвува в престрелките, името му почти винаги биваше намесвано в най-различни дискусии и разправи. Към него бяха отправяни укори, с него се свързваха надежди. Мисля, че ще бъде полезно да напомня при какви условия навлезе в критиката Куюмджиев, защото те определиха до голяма степен неговата литературна съдба. Предупреждавам — екскурзията в най-близката история на нашата критика ще бъде продължителна и въпреки старанието ми едва ли ще мога да спазя напълно предписанията на класическото право — без гняв и пристрастие.

Дебютът му стана тъкмо през април 1956. Не е нужно да възкресявам атмосферата на подем в мисленето, на предчувствия за простор. Бяха драматични месеци, изпълнени с ненаситни разходки по улиците и в историята, с упоителни обсъждания и надежди. В съзнанието на интелигенцията ставаха трусове, мисълта отново се устремяваше към големи хуманистични проблеми. Такова дискусионно,полемично и нервно беше детинството на цяло поколение критици и този юношески период се отрази решително върху импулсите на творчеството им, върху техните представи за социалната функция на изкуството.

Какво беше състоянието на нашата критика тогава? Ще си послужа отново с пример ог единствения до 1957 г. седмичник за литература и за всякакви културни въпроси. Вестниците „Народна култура“, „Пулс“, „Поглед“, „Антени“ и др., списанията „Литературна мисъл“, „Пламък“, „Родна реч“ и др. не се бяха появили. В „Литературен фронт“ през 1955 и 1956 г. Пенчо Данчев и Иван Руж размениха няколко статии с взаимни обвинения в опростителство. Сочеше се, че не бива да се разглежда откъснато въпросът за художествеността от въпроса за идейността. Схоластичните спорове продължаваха. Но имаше и критици, които вече правеха първи пробиви в схематичното мислене. Статиите на Здравко Петров „Драмата на един поет“ и „Саморазвращаване на таланта“ бяха като фойерверки. Наблюденията на Пантелей Зарев върху стила, размислите на Минко Николов за Брехт и за функциите на твореца в съвременното общество, дейността на Борис Делчев като критик и редактор, ратуващ за признаване на незаслужено пренебрегвани автори и произведения, анкетата на Ганка Найденова с Димитър Талев в новото списание „Литературна мисъл“ през 1957 г. — всичко това се четеше и обсъждаше, изразяваше кипеж, разширяване на възможностите, разчупване на жанровата скованост. Но преоценките ставаха като че ли твърде бавно. Все още жертви на безсмислено табу бяха писатели като Лилиев, Далчев, Иван Хаджийски, Траянов, Симеон Радев, Вутимски и др.

С първите си рецензии Кръстьо Куюмджиев се изяви веднага като даровит автор. Направи впечатление свежестта на стила му, но мисленето му все още беше в границите на конвенционалното и не будеше несъгласия, защото не се отделяше в своя посока. Дори отрицателните му отзиви за стихосбирки на млади поети не предизвикаха такава буря, каквато се разрази след появата на неговия портрет за Валери Петров през 1962. (Една добра статия за Лилиев, за първи път след войната, значително превъзмогваща отрицанието към поета, остана почти незабелязана в страниците на сп. „Литературна мисъл“ от 1960.) Но Кръстьо Куюмджиев не може да се оплаче от невнимание към личността му. Едва бе написал десетина рецензии и три статии, когато стана обект на атаки, неадекватно разгорещени спрямо неговото тогавашно място в критическото семейство, но тъкмо затова релефно изтъкващи ярката му фигура, промените, предизвикани с появата му. Максим Наимович пръв го „откри“: и този млад човек се опитваше в атмосферата след Априлския пленум да наруши дрямката на догматичното лесноописане. В статията си от 1962 г. Наимович се опита да го сплаши, обвинявайки го в прикрит догматизъм и залитания. На следната година Иван Руж възрази на Куюмджиев със статия „За субективното и обективното в критиката“, а Пенчо Данчев постави

остро въпроса за стабилността на критическите му принципи, упрекна го, тъкмо наопаки, вместо в догматизъм в субективизъм, но му признаваше талант и го сочеше за най-хубава надежда на новата ни критика. Васил Колевски бе недоволен и от това — при разговора за критиката в сп. „Септември“ през 1965 той се произнесе скептично за дарбите на автор, толкова много критикуван от свои колеги. (Пенчо Данчев, изглежда, се съобрази с мнението му и след време, при препечатване на своята статия в книга лиши Куюмджиев от талант, съкращавайки един абзац.) В статия от същия разговор освен другите си несъгласия Стоян Каролев долови дразнещ недостатък в първите прояви на критика — прекаляване с митологичните асоциации и позоваванията. Бих прибавил сега — за късо време превърнати в автошаблон, не разнообразявани и обогатявани, а заключени в кръг. Дискусията в „Септември“ привлече не само критиците, но и писателите. Людмил Стоянов посочи, че Куюмджиев „жонглира с фразата“,и го упрекна заедно с други двама критици в „безпринципно многознайство“, в „идолопоклонство към стари и отживели митове“, имайки пред вид поезията на Фурнаджиев. Емил Манов с ирония проследи „някои приключения на филигранното съпреживяване в критиката“. Минко Николов и Петър Динеков се намесиха в разговора с желание да внесат успокоение, да смекчат изблика на страсти, сочейки заслугите на младите попълнения, особено на Куюмджиев, за освежаване на критическия език, за разнообразяване на жанровете, без да отминават увлеченията му. Минко Николов апелираше към спорещите да отстранят фермента на фанатично пристрастие и мнителност, обявяваше се против наставническите нотки у Пенчо Данчев, „който трудно се разделя със стария навик да поучава, да дава мъдри съвети“, но същевременно се противопостави и на едностранчивостта в позицията на Куюмджиев — „тоталното недоверие към обективните истини в литературата“. Петър Динеков посочи проявите на нескромност, не се съгласяваше с противопоставянето на „артистично“ и „рационалистично“ начало в работата на критика, издигна лозунга „Без монополизъм в литературната критика“.

Разговорът в сп. „Септември“ от 1965 г. завърши, но дарованието на Кръстьо Куюмджиев, съпроводено при изявите си с капризни хрумвания, невинаги прецизно формулирани становища, нотка на високомерие, продължи да привлича гнева и раздразнението на различни автори: Чавдар Добрев през 1965, Атанас Славов през 1967 Иван Славов през 1968 г.

Три отзива за първата книга на Куюмджиев с положителна оценка от Атанас Свиленов, Светозар Игов през 1966 и от Любен Георгиев през 1967 г. се опитаха да приведат към равновесие литературното обществено мнение.

Като напомням всички тези мнения за публикациите на Куюмджиев, може би изкуствено го отделям от общото развитие на литературата и на критиката. Иска ми се обаче да посоча критическите лутаници, похабили толкова усилия, време, нерви — не само на автора на „Критически делници“, но и на мнозина от неговите колеги. Критиците се впускаха в спорове, от които може би някои печелеха, но литературното развитие страдаше.

Младият критик Атанас Лазовски написа статия за Куюмджиев и двамата негови житейски приятели Здравко Петров и Тончо Жечев, като ги обяви за „критици-илюзионисти“. Това бе вече в началото на новата поредна разправа на критическия фронт, развихрила се върху страниците на „Литературен фронт“ през лятото на 1967 г. Трябва да се отбележи — за да бъде точна хрониката — Куюмджиев не беше главен обект на атаката, а пострада по съвместителство. И участниците, и резултатите от този „разговор за критиката“ са известни: покрай нападките срещу неколцина се постигна потискане на критическата дейност, парализирането ѝ, въвеждането на ведомствени критерии, инкубаторното лансиране на псевдокритици и бързото им изхабяване.

Дългото не по моя вина проследяване става може би досадно и ще трябва да посоча основанията си. Правя го не защото статиите, посветени на Кръстьо Куюмджиев имат поголям обем от цялото досегашно негово творчество, не защото отрицанията го утвърдиха в нашата критика по-бързо и по-убедително от всякаква похвала, а защото по този начин може би ще се доловят някои елементи от двустранния процес на формиране на критическата личност, от взаимодействията между критик и колегиална среда, от нетърпимостта в тесния професионален кръг към яркото и конфликтно дарование, от изявите на един талант — с всичката им непоследователност и прекалености, с идейните му и стилистични увлечения. Не търся нито оправдания, нито обвинения. Морализаторската позиция едва ли може да помогне за проникването в същността на критическата дейност при нашите условия.

Щастливата съдба на Куюмджиев да не бъде забравян, дори когато не се появява на критическото поле, продължи да бди над него.

След продължително неучастие в литературното всекидневие през 1970 г. Куюмджиев написа няколко непретенциозни рецензии. По повод на една от тях незабавно бе отправено открито писмо от Серафим Северняк до редакцията на в. „Пулс“. Пренебрегвайки обстоятелството, че авторът на писмото бе засегнат преди години от критичен отзив за негови репортажи, ще видим още веднъж как всяка проява на Куюмджиев буди желание за полемика. Изглежда. това е един белег на дарбата му.

В началото на 1971 г. Куюмджиев направи опит за навлизане в проблематиката на интересни явления, засягащи народопсихологията, еволюцията в похватите на съвременната българска белетристика, промени в мисленето на писатели като Ивайло Петров и Йордан Радичков. (При липсата на хипотези върху насоките в развитието на найновата ни литература кой знае защо издателството не е включило в книгата тъкмо такава статия?) Интересно е да се види как сходни проблеми могат да се поставят по съвсем различен начин. В статиите „Преображенията на Нане Вуте (Септември, 1968, кн. 5) от Никола Георгиев и „Малките и големи илюзии на Ивайло Петров“ (Пламък, 1970, кн. 24) двата критици се насочват към близка в същността си материя. Двете статии са противоречиви, на места взаимно отричащи заключенията си, че дори и целия подстъп към литературните явления, отделни похвати или схващания за развитието на изкуството. Същевременно и двете са между немногобройните проникновени сондирания в света на съвременната българска проза, изпречваща пред критиката сложности и загадки.

За да не стане изключение, и тази проява на Куюмджиев бе посрещната на нож. Верен на своя навик да се изказва бързешком, Чавдар Добрев помести във всекидневника „Народна младеж“ пространен фейлетон със сензационно заглавие — „Критически карнавал или в гонитба за литературни призраци“. С тази енергична реплика Чавдар Добрев убедително показа, че той се държи здраво за установеното и практичното, че за него никакви сложни въпроси не съществуват.

По повод на същата статия от Куюмджиев се прояви нов познавач на съвременната ни литература — Венко Христов. И той побърза да разпредели мислите на критика на правилни и неправилни. Ето стила и доводите на този теоретик: „Ако К. К. се абстрахира от своите ерудитивни екзерсиси и тръгне по логиката на своите статии, убеден съм, че сам ще се смути от абсурда на собствените си изводи.“

Че у нас, както и по света, сериозното и лекомисленото съжителствуват едно до друго, няма нищо необичайно, но дали навсякъде дилетантството и снобизмът са така нагли?

Такава е обстановката, при която Куюмджиев е обмислял и писал включените в новата си книга статии. Постарах се да напомня за критическите му делници преди появата на „Критически делници“. Привърших дългото библиографско „ходене по мъките“ и сега иде моят ред да хвърля камък. Защото и аз естествено имам несъгласия с Куюмджиев — и по конкретни оценки, и по общи тези за насоките в развитието на родната литература.

Когато е подреждал статиите си от последните години, Куюмджиев вероятно се е замислял върху постигнатото, върху справедливите упреци, затлачени от извънлитературни наноси в тези дискусии.

Вече е някак си очевидно, че есеизмът, артистичната критика съществуват наред с други насоки и стилове на критическо проникване в изкуството на миналото и съвременността, че критиката съчетава елементи на изкуство и на наука в различна пропорция при отделните творчески личности — в зависимост от техните дарби, подготовка, предпочитания, задачи в обществото. Сега Куюмджиев напомня за друго различие с някои свои опоненти: „Те настояваха, че критиката се стреми към обективната истина. Ами подразбира се, какъв дявол ще гони, ако не обективната истина“ (с. 21). Остротата на спора преди години, изглежда, идваше не само от различното разбиране на това понятие. Всяка от страните се надяваше и вярваше, че тъкмо тя е по-близо до обективната истина, а практиката на някои критици показа, че за тях обективната истина може много пъти да мени съдържанието си и те винаги смятат, че я обладават. Истината не е монопол на една творческа личност. Само сумата от общите усилия, често пъти напълно противоположни, може да се приближи някъде в безкрайността към тази цел, която е задължителен ориентир за всяко сериозно наблюдение. Тези неща действително не са предмет за обсъждане и се подразбират.

Тогава защо бяха нужни споровете, обстойните доказателства в продължение на цели години? Дали причината бе само в задържащите предубеждения?

Поколението млади критици, формирало се през 50-те години, изскочи на литературната арена със самочувствието на обновител и победител в една битка, която в същност бе спечелена от историята. Най-добрите представители на други генерации преживяха години на преустройство. Младите смятаха, че са призвани и готови да възприемат цялата сложност на литературния процес, да се гмурнат в дълбините на изкуството без сковаващите ризници на навика, без преоценки, поправяне на извършени грешки. Куюмджиев не забелязва как той е подчинен на общи грешки. В книгата си „Профили с черно и бяло“ той пише: „У нас всеки се чувствува призван да направи революция в изкуството“ (с. 48). И той самият тъкмо така се втурна в критиката.

Изминалите години обаче показаха, че предлагайки нещо наготово, животът си прави шега. Разликата между поколенията постепенно се заличи. Сега добре виждаме, че и Пенчо Данчев, и Здравко Петров например изпитват сходни затруднения в своята работа. Недостигът на системна подготовка, на постоянно общуване с най-високите постижения на изкуството и критиката на XX в., на сигурен личен метод, изграден от комплекс похвати, неизбежно ограничават възможността не само за проникване в най-дълбоките културни процеси, но и за диференцирана оценка на отделни явления в съвременната литература. Като посочих тези имена на двама

критици, в същност имах пред вид характерни представители на две поколения, а казаното се отнася за всички нас. И аз добре разбирам болката на Куюмджиев в някои статии от новата му книга, съжалението за пропилените седмици и месеци в празни кафеджийски спорове и възторзи. Полека започваме да проумяваме защо Михаил Арнаудов не допусна да го въвлекат в литературни разправии цели седем десетилетия. Но дали мнозина ще имат време като него да натрупат и възпроизведат знанията си.

Очевидно темпераментът на Куюмджиев го тласка към отсечени жестове, към шума на литературните битки, към рисковани хипотези и парадоксални хрумвания. Ще кажа в неговия стил — той има у себе си от мускетарската кръв на неуморимия гасконец, готов винаги да посегне към шпагата или да изпие чаша вино. Всичко това дразни и дори плаши благоразумните съществувания в литературата, а понякога досажда и на писатели с търпимост към волностите в изкуството.

И все пак не само темпераментът е подбудител за постоянните предизвикателства към общоприетото поведение, към установените оценки, към „шамбеланите на дворцовия етикет", към „литературните аптекари". Климатът, при който става литературното възмъжаване, до известна степен определя цялото развитие на критика, дава тон на проявите му задълго. Индивидуалните качества на личността диктуват интензивността на този основен тон. Куюмджиев се появи във време, когато във въздуха се носеше неприязненост към догматизма, към сковаващите шаблони, към елементарното мислене, към схоластичните умувания. Най-прозорливите критици от всички поколения разбираха, че бъдещето налага помитането на тази стена от предразсъдъци и всеки със свои средства се хвърли в борбата срещу догматизма, който притежаваше административна сила. Лишен от нея, той няма никаква роля в културния живот, съществуването му е незабележимо и безопасно — той не притежава внушение, няма влияние, щом няма власт. Но ето че по странните закони на изкуството и живота постоянното участие в битки, войнишките навици неусетно започват да движат механизма на мисленето,подвеждат към извънлитературни територии или поне водят към схватки върху терен, на който средствата на изкуството са безсилни. През втората половина на 60-те години споровете за критиката незабелязано отново навлязоха в схоластични лабиринти. Сега ние имаме серия от разправии, разговори, дискусии, а нямаме дори справочници.

И какви са достигнатите висоти при всичките безкрайни залисии на критиците със самите себе си, от шумните манифестации, в които и Куюмджиев се мяркаше? Като отстраним користните подбуди на някои публицисти, като изстържем кората на обичайното за човека на изкуството пристрастие и увлечение, ще видим, че плодът, дребен и изсъхнал, ни горчи върху езика. Затова така надълго се рових из недотам чистите страници на периодиката от последното десетилетие. Щеше ми се да посоча (и на себе си) безплодието, на което осъждат враждите, дребнавостта, заниманията с второстепенни автори в епоха, когато най-дефицитна материя за човека е времето. Практиката показа, че елементарността, критикоподобните израстъци не само не могат да бъдат прогонени от литературния живот с теоретични статии и страстно изобличение, но че те са приспособими, жилави като всички плевели и при подходящ климат без усилие задушават и талантите, и философските хрумвания, и артистичните проникновения.

Куюмджиев все пак прояви психическа издръжливост и устойчива воля, не се поддаде на нашепванията на нихилизма, който винаги се таи в един полемичен талант. Още в първите му статии, където изяви самостоятелно мислене, можеше да се забележи, че той се стреми към големите измерения, към кардиналните въпроси на нашата култура, към един вид философия на литературата. Този копнеж по синтез на българското експлодира в статията му „Национална традиция и новаторство" (1964). Тя ми звучи едностранчиво. Към нея бяха отправени укори, възражения, нападки — основателни и несериозни. Критикът бързаше да сподели идеите си за най-общото, без да беше обхванал и осмислил частностите. Увлечението по забравени или изоставени образци на първокласна литература в нашето минало, като „Житие и страдания" на Софроний, го тласна към крайности. През същия етап на своето творческо развитие той написа статия за Валери Петров, един поет все още недоразбран, макар и високо оценяван. При този портрет критикът стана жертва на своето пристрастие към първична, спонтанна поезия. Дори не на пристрастие, защото то е рожба на вкуса, а на предварителна настройка на съзнанието. Между тези две първи сериозни статии на Куюмджиев от началото на 60-те години има пряка генетическа връзка. Те бяха теория и практика на един и същ възглед.

Струва ми се, че Куюмджиев не се е отказал от своите идеи за характера на традицията в българската литература, но с всяка своя зряла публикация той се отдалечава от едностранчивостта и коригира увлеченията. И вече не по априорен път, а чрез навлизане в литературни явления от различни периоди.

Книгата му „Критически делници" е малко разпиляна при подреждането, има на пръв поглед аморфен характер. Трите ѝ дяла побират доста пъстър и разнороден материал. Покрай програмната статия за задачите на критиката първият раздел включва и есета за Димитър Димов, Левчев, Караангов, Гуляшки и Петър Алипиев. Вторият раздел отново се открива с бележка за критиката (несериозна по обема си при амбиция да обхване период

от 25 години), а след това се подреждат статия за старобългарската литература, рецензии за книги на критика Георги Константинов, Илия Волен, Димитър Мантов и Симеон Султанов. Третата част се състои от три портрета — на Лилиев, Кирил Христов и Ракитин, — както и от наблюдения върху отношенията между Кирил Христов и кръга „Мисъл".

Сред тази пъстрота обаче може да се види единството на творческата личност и контурите на цялостна концепция върху нашето литературно развитие. През 1969 г. критикът неочаквано се намеси със статия в разговор за старобългарската литература — твърде далечна за неговите занимания област. Тази статия бе опит за обща характеристика и осъзнаване на цяла епоха, за проникване в нейния стил и дух. Някои от неговите мисли и оценки събудиха възражения сред специалистите по стара българска литература, защото издаваха недостатъчен професионализъм в погледа, недостатъчни конкретни познания. Но сега, при нов прочит в книгата, становищата му стават елемент от неговата цялостна позиция, която е в процес на изграждане, и това придава друг нюанс на изказаните от него мисли. Като се занимава с книжнината от средновековието, Куюмджиев няма за цел да се отдалечи от нашата съвременност, да търси тихо пристанище, нито да нарушава периметъра на друг литературоведски цех. Стремейки се да навлезе в далечния и непонятен свят на тази религиозна литература, изтъкана от ритуалност, но пронизана от духовност, критикът върши това само за да включи в своя кръгозор и този елемент от нашата древна култура, да го вплете в своето виждане за националните традиции. Усилията на Куюмджиев, макар и хронологически непоследователни, постепенно обхващат едни от най-важните, невралгични етапи от развитието на литературата ни и жалко, че често пъти той чака външен повод за съсредоточаване на заниманията си. И все пак интересите му са подчинени на трайна цел. При проучванията си например върху Кирил Христов той не се ограничава с анализ на неговото дело, но търси идейни въздействия, условия и обстоятелства, които представят културната атмосфера на 90-те години и на първото десетилетие от XX в. — период на възход и оживление за нашата литература. Същото става и при рецензията за книгата на Г. Константинов „Едно необикновено приятелство." Тя прераства в характеристика на знаменитата литературна компания около Подвързачов и Дебелянов, в анализ на духовен феномен с ярка следа в нашето изкуство, в изграждането на българската интелигенция. Още от първите си по-сериозни статии Куюмджиев търси фермента на културата в отделните епохи и периоди, спира се на възлови моменти и на творци, които постигат духа на времето. Ако проследим внимателно тази упорита нишка, ще забележим, че статиите за Лилиев, Димов, „Малките и големи илюзии на Ивайло Петров", та дори и очеркът за Ракитин са свързани помежду си от съсредоточено наблюдение над характерологични признаци. Изглежда Куюмджиев сам се убеди, че хрумванията в статията „Национална традиция и новаторство" остават безпочвени, щом не са последица от търпеливи проучвания върху отделните звена на веригата културни наслоявания. Сега критикът постепенно съставя една своя карта на традициите в нашата литература и култура и може да се очаква, че след години той ще оформи и поднесе оригинален поглед, при който формулировките ще бъдат резултат от детайлни наблюдения.

С част от статиите в „Критически делници" Куюмджиев като че ли коригира своето разбиране за традицията. Във възгледите му се проявяваше известен консерватизъм, който наистина би могъл да придаде стройност на една теоретическа теза, но при очертаване на перспективите в литературното развитие издига ограничителни зидове. Защото литературният процес е бил винаги непрестанна дифузия между културите, както и между отделни гнезда в дадена литература и дори между постиженията на всеки писател и неговите колеги. Взаимодействията не разрушават традицията. Тя е свързана с трансформацията на устойчиви качества, които не са само от творческата сфера, а засягат и психологията, и социалната чувствителност на даден народ. Литературната традиция е като че ли винаги преплетена с други съставки на обществения организъм и е почти невъзможно да се отдели от тях, да се формулира в чист вид, защото неизбежно се разлага нейната сложност и се стига до своеволна схема.

Куюмджиев има траен интерес към съвременната литература и особено към поезията. В първата си книга той изтъкна две от значителните имена в днешната ни поезия — Валери Петров и Константин Павлов. В „Критически делници" намираме още щрихи към портрета на поетическото поколение на Константин Павлов — връстниците на критика. Куюмджиев проследява процеса на интелектуализиране в съвременната ни поезия, свързан според него особено здраво с творчеството на авторите от тази генерация, която му е близка и от която той разглежда Левчев, Караангов и Алипиев. В същност статията за Левчев има по-широка задача от нарисуването на един профил. Тя е между другото аналитична съпоставка между най-ярките представители на поколението, появило се след 1956 г. Разглеждайки последователно обществения климат, литературните търсения на времето и качествата на стиха, психологическите особености на отделните автори, както и някои общи белези в тяхното творческо и житейско поведение, критикът включва и всички тези опити в своята цялостна линия на изследване и интереси — стремеж да се стигне до коренните, същностни черти на нашата литература, определяща нейното минало, че и тенденциите на бъдещето ѝ.

В статиите, събрани в „Критически делници“, се изявява автор с установен критерий, с умение да долови общото, синтетичното в характеристиката на явлението и в същото време със способност да се възторгва от изкуството, да не губи контакта с него. Критическото осъзнаване на миналото и на настоящето у Куюмджиев е насочено към аудитория, по-широка от цеха на специалистите-литературоведи. Той неведнъж вмята иронични забележки по адрес на точните методи и демонстративно насища стила си с белетристични елементи, стреми се към метафорична яркост, щедро пилее епитети. В неговите фрази ще срещнем и „адски огньове“, и „опасна магия“, и „мрачни пустинници“, и „демонична игра“. Този похват прави творбите му живописни, придава им динамизъм и когато не стига до прекаляване, звучи органично в критическия текст на една своеобразна есеистика. По-рано се забелязваше лесно и често преминаване от спокоен тон в патетика, в реторични интонации. Този признак на незрелост постепенно пророядяваше, за да намалее значително в публикациите от последните години.

Като споменах вече тази дума — есеизъм, — посивяла от употреба във всекидневието на публицистиката, ще трябва да посоча и една вредна тенденция в нашата критика, която асоциативно се свързва с термина „есеизъм“, противоречив и неясен, разтеглив до безкрайност. Не става дума нито за стил, нито за общи възгледи върху изкуството. Едни от най-надарените ни критици в миналото вкорениха представата за критика като един вид хотелски посетител в литературата, отхвърляха всячески внушенията,че той трябва да се труди системно. Бих посочил като пример три имена на представители на различно време и застъпници на съвършено различни идеи: Симеон Радев, Георги Бакалов, Владимир Василев. Никой от тримата не умря млад и въпреки това трудно може да се каже, че някой е оставил завършено и цялостно дело, макар всички да изградиха име.

Изглежда, че тъкмо талантливите критици, с артистичен нерв, най-лесно се поддават на инертността в творческото поведение. А за литературния критик, както и за всеки талант, е нужна система на труда, целенасоченост на усилията. За него е необходимо и умение да обхваща постоянно крупния план, за да може да изгради своя концепция за посоките на развитието.

Талантът на Куюмджиев се прояви между другото и в това, че той отрано осъзна или поне инстинктивно долови тази необходимост. Новата му книга показва разгръщането на критическото му дарование, но все още дава основания да се напомня за съдбата на автори, които не проявяват воля за съсредоточаване на усилията си, за рационалност, последователност и ритмичност на литературния труд. Критикът може да обладава талант, принципи, характер. Но покрай тях е нужно да подчини изцяло живота си на своето дело. В този смисъл и критиката не прави изключение от другите области на изкуството. Тя също се стреми към преодоляване на формата и на времето. Наистина, когато се борави с къси периоди, критическото синтезиране на времето може да се осъществи в една статия, но амбициите на таланта не бива да се утоляват с такава мимолетна победа над времето.

Йордан Василев

„РАЗУМ И РЕВОЛЮЦИЯ“ от ЧАВДАР ДОБРЕВ

Изд. „Бълг. писател“, 1972, 264 с.

Едва ли винаги осмисляме факта колко много предпоставки и професионални качества са необходими, за да се изследва днешната литературна действителност: съвременна теоретическа и методологическа подготовка, устойчив идейно-естетически критерий, познаване на литературния живот в неговата дълголетна еволюция, специфични закономерности и непреходно ценностно съдържание, умение да се анализират явленията в тяхната динамика и неизбистрени форми, събитията — в тяхното „ставане“, тенденциите в постепенното им зараждане и развитие, процесите — в непосредната им делничност и вълнуваща актуалност. И не по-малко важно от всичко това е съзнанието за реалната съизмеримост на фактите от миналото и съвременността, от нашата и чуждите литератури; не по-малко решаващи са изборът на еталон, критическият патос и усетът за действително новаторските пориви и псевдоновиторските амбиции в изкуството. Изследователите на текущата, творяща се пред очите ни литературна история са не само регистратори и тълкуватели на движението на съвременната художествена мисъл. Те поемат отговорността и рисковете на първооткриватели и прорицатели. Тях ги очакват изненади и разочарования, удовлетвореност от сбъднати прогнози, огорчения от неоправдани надежди. Чака ги присъдата на санкциониращото време.

Повод за подобни размисли дава книгата на Чавдар Добрев „Разум и революция“, която като всяко ново критико-оценъчно проучване върху проблемите на съвременната ни литература потвърждава тяхното многообразие и сложност, доказва наложителността на комплексното им теоретико-естетическо и вещо социологическо осмисляне.

Чавдар Добрев е сред малцината наши автори, които се движат с еднаква увереност както в „земетръсната територия“ на съвременната драматургия и театър, така и в света

а художествената проза, на нашумели литературни събития и взаимоотношения. Няма съмнение, че за навлизането в две тъй сродни и толкова обособени области се изисква не само кураж и любопитство, но и предварителна „екипировка“, значителна дееспособност и обхватност на критическото мислене. Театрален критик с бързи рефлекси, с доказана полемична готовност и учудваща продуктивност, Чавдар Добрев предлага вече трета книга, насочена към представителните явления и най-актуалното дискусионно-проблемно съдържание на белетристиката ни от последните години.

В същност това не е съвсем точно, тъй като „Разум и революция“ отделя значително, и то уводно място за студии и статии, разглеждащи изходни, принципни и методологически въпроси на марксистко-ленинската естетика, теория и художествена практика в тяхната логическа връзка със съвременното интерпретиране на възлови идейно-естетически категории от типа на партийността и тенденциозността, народността и идейността в изкуството. В това отношение авторът остава верен на себе си: в книгите си той предпочита такава композиционна последователност, която ще му даде възможност да постигне движение на критическата мисъл от общата теоретико-методологическа постановка на проблемите към тяхното „частно“, специализирано и актуализирано осветляване в обсега на конкретни художествени прояви, на доминиращи идейно-тематични, жанрови и стилови насоки. По такъв начин Добрев цели да внуши яснота и мащабност на теоретическия подстъп, идейно-естетическа перспективност на наблюденията и пределна категоричност на класово-партийния подход.

Програмна за книгата „Разум и революция“ е обемната студия „Революционност — класово съзнание — партийност в литературата“, в която авторът разглежда партийността като идеен, художествен и организационен принцип, литературата като важен момент от идеологическата дейност на партията и обществото. В центъра на вниманието му е Лениновата интерпретация на понятието партийност в литературата и изкуството, нейният принципиален и методологически характер, жизнеността и меродавността ѝ в наши дни. Разглеждането на партийността като творческо-организационен принцип се съпътствува от частичен анализ на Лениновите схващания и указания за партийната политика в различни сфери на културния живот в тяхната философска проницателност, обемност и развитие, отразяващо измененията в социално-историческата обстановка, в историческите задачи на ръководещата класа и обществените функции на изкуството. В тази връзка авторът засяга комплекс от проблеми, имащи отношение към същината, вътрешната съпоставимост и качествените отлики на партийността, идейността и тенденциозността в художественото творчество. Характеризира комунистическата партийност като закономерно продължение и задълбочаване на основните принципиални особености на тенденциозната литература, като качествено ново присъствие и активизация на тенденциозността. С право той счита комунистическата партийност за нова степен на действена ангажираност на художника, за нов подем на субективно-оценъчното начало в творческия процес,стимулирани от реални подтици на обективната социално-историческа действителност.

В стремежа си към многостранно осветляване на проблематиката Добрев навлиза (макар епизодично и без да постига професионална задълбоченост и самостоятелност на наблюденията) в периметъра на различни научни области — теория на отражението, теория на познанието и история на философията — позовава се на имена и авторитети, търси опора и разгърната аргументация в цялостни пасажи от фундаментални произведения на Ленин. Респектира намерението му да постави основния проблем — Ленин и изкуството— в контекста на множество актуални въпроси като тези за отношението между изкуство и идеология, между общофилософски категории и конкретна изобразителна дейност, за специфичните особености на партийността в различните сфери на изкуството, при различни жанрови форми, за партийността и безпартийността, за психологическия портрет на съвременния художник, за съдбата на авангардизма и модернизма в миналото и съвременността.

Не е излишно да се подчертае, че заангажирането с подобна проблематика предполага широта на интересите, осведоменост и критико-изследователска мисъл, освободена от догматични предразсъдъци и сковаващи теоретически постулати. Едва ли някой би възразил и на плодотворния стремеж на критика да бъде принципен и толерантен същевременно, на неоднократните му припомняния за необходимостта да се разглеждат фактите от художествената действителност в цялата им сложност, противоречива същност и взаимодействия, за да се проследява техният генезис и развитие, конкретно-историческата им обусловеност и съвременни модификации. Да се осветляват те не само като факти от естетически порядък, но и като обществени феномени със социално битие и граждански смисъл. Едва ли някой би оспорвал и задължението на днешния изследовател да изучава богатата им идейно-естетическа природа и конкретни структурни решения, да съблюдава и цени художествената им специфика и оригиналност, да прилага навсякъде, дори при най-усложнените обстоятелства, диференциран подход в съчетание с идейна безкомпромисност.

Но всички тези актуални изисквания, както находчивите авторови формулировки и характеристики биха придобили необходимата убедителност, ако намереха място в контекста на едно по-добре организирано, овладяно и

самостоятелно, със здрава логическа спойка и вътрешна целенасоченост изложение. Защото в желанието си за всеобхватност, многопроблемност и многоаспектова характеристика на явленията, в стремежа към постигане на комплексен методологически подход авторът не преодолява импулсивната хаотичност, претрупаността и излишната описателност в големите си статии. Изневерява му чувството за композиция, за вътрешна цялостност и целесъобразност на частите. С изненадващо лека ръка той си позволява да замени на отделни места внушенията на научната ерудиция със сурогатите на най-обща информираност, логическата аргументация — с гола патетика и популяризаторство, изискванията за научно изследване — с криворазбрана общодостъпност и четивност. Автор с пъргаво и отзивчиво перо, с полемични предразположения, с диалогизираща, но скоклива (не асоциативна, а нетърпелива) мисъл, Добрев допуска безсистемност и фрагментарност на критическите съждения, незадълбоченост и незавършеност на анализите и обобщенията, калейдоскопичност на понятия и представи, влизащи в дисонанс с научната сериозност и отговорност на третираната проблематика. Доверява се на генерализиращи квалификации и оценки, допадат му направените със замах, на пръв поглед ефектни паралели и съпоставки, в същност лишени от убедителността на лично изживени и изстрадани критически открития, чужди са му усилията на детайлизиращата и прецизиращата професионална обработка.

За някои негови ценители това може да е особеност на индивидуалния почерк, стил на автора, проява на жив творчески темперамент.[1] По-правилно е да се твърди, че всички тези компоненти на личната изява и самоутвърждаване имат смисъл и оправдание във функционалната си зависимост и подчинение на поставената цел; че „стилът“, „почеркът“, „перото“ на неповторимата творческа личност се реализират, „оживяват“ като такива не сами за себе си, а в своята адекватност със замисъла: според това, как и доколко благоприятствуват за пълноценното внушаване на една критическа правда, на цялостна и самостоятелна концепция.

Актуално тълкуване на понятието народност в литературата постига Чавдар Добрев в статията „Класово-партийният характер на народността в литературата“, където, излизайки от известното определение на съветския литературовед Алексей Метченко, характеризира народността като динамичен художествен принцип. С право авторът се противопоставя на прекомерното разширяване рамките на понятието народност, лишаващо го от конкретно-исторически смисъл и социални измерения, изтъква непълноценността на традиционното му социално-сантиментално или „осъвременено“ метафизическо, абстрактно-хуманистично тълкуване. Той е за диалектическо и социално диференцирано разглеждане на народността, което да отчита ясните класови признаци, класовите противоречия и борби, динамиката на социално-историческия процес, стълкновението на идеи и възгледи в границите на една национална култура и тяхната роля за утвърждаване на прогресивно-настъпателното обществено развитие. Или, както гласи определението на Метченко, възприето от автора, истинската народност се обуславя от „обективната общонационална прогресивност на съдържанието на литературните произведения за тяхната историческа епоха“. В тази връзка е и непримиримостта на Добрев към проявите на идеализация и опоетизация на регионалното начало, на примитива и старината в съвременната белетристика (тук не разглеждаме въпроса, къде и доколко основателно той открива такива прояви), против носталгията по изживени форми на бита и душевността, против самоцелното ровене в местно-котловинните комплекси на съвременния човек като своеобразна форма на отдалечаване от жизнените проблеми и конфликти на съвременността. Да се отразяват централните социални, идеологически, психологически, духовни проблеми на съвременната личност и нейната творческа активизация в новите условия на живот, да се долови съзидателният патос на времето, да се претвори драматизмът на епохата от директно конструктивни позиции — ето в какво се състои според Добрев истинското развитие на народностния принцип в съвременната литература. Тъкмо тези изисквания прерастват в основна критическа максима на автора, към която той се придържа с еднаква убеденост от различни гледни точки в различните си статии.

Своеобразно видоизменена, тази максима се наблюдава в статията „Традиции в националната ни култура“. Автор с явно предпочитание към социологическия аспект на явленията, с упорито пристрастие към публицистичната критическа изява и шедрите орални интонации, тук Добрев набелязва някои моменти от националната ни психологигия и характер в социално-историческата им детерминираност, еволюция и съвременни превъплъщения, изтъква отделни традиции във вековното ни културно-историческо развитие и национално самосъзнание, за да подчертае тяхната съотносимост със съвременността, днешния им смисъл и значение в системата на големите идеи и социални императиви на нашето време. Като сочи вредността на националния херметизъм и комплексите за културна малоценност, авторът счита, че нацията може да решава успешно своите проблеми само на интелектуалното равнище на съвременността, отчитайки диалектиката между местно и централно, регионално и общо; че тя развива своите традиции и културно наследство само когато се приобщи и направи своя принос към духовните завоевания на прогресивното човечество.

[1] Вж. например: А. Войникова. С движението на театъра. — Литературен фронт, 1972, бр. 20.

Но и тук, в рамките на една кратка статия, адресирана към широка читателска публика, напират центробежните сили на неовладяната импулсивност, прозира припряността, бързопреходността на мисълта, обхватността, но и децентрираността на едно критическо виждане, претендиращо за съвременна синкретичност. Основната тема — традиции в националната ни култура — отстъпва място на подтемите, на производни, предпоставящи или свързани с нея въпроси, които се докосват мимоходом. Казаното може да бъде прието или оспорвано, но във всеки случай не изчерпва дори частично темата, а има само някакво отношение към нея. Сравнително по-продължително се задържат във фокуса на вниманието проблеми на националната ни характерология и история, традиции на обществения бит и държавно устройство, фактори на националното самочувствие и манталитет, без които е немислимо да се осветлят традициите на националната ни култура, но не и самите тези традиции.

ублицистично-полемична по природа и целенасоченост, авторовата мисъл остава да кръжи около поставената тема. Липсата на трайна интелектуална съсредоточеност и концентрация на изследователските критико-оценъчни усилия, зле тълкуваната леснодостъпност на критическото „четиво за всички“ отвежда към периферията на разискваната проблематика.

Противоречиви впечатления пораждат и статиите, посветени на конкретни проблеми от нашия съвременен литературен живот, макар че те общо свидетелствуват за значително по-голяма концептуалност и култура на критическото мислене. Най-обширната от тях — „Белетристика и съвременност“ — страда от очевидна жанрово-стилова аморфност. В нея се демонстрират недвусмислено характерните за Добрев комбинации и еклектична замяна на различни подходи (публицистичен, историко-литературен, литературно-естетически, критико-оценъчен) към фактите от литературната действителност. В резултат се получава постепенно лишаващо се от жанрова физиономичност критическо „повествование“. Моменти на интересно проблемно виждане, успешни опити да се вникне в художествената същина на явленията и налагащите се процеси се редуват с „епизоди“ на вяло, конспективно-описателно изреждане на познати имена и произведения, многократно осветлявани от други автори и от самия Добрев в предишните му книги, към познатата характеристика на които не се прибавя нищо ново.

Донякъде това би могло да се обясни, без да се оправдае, със задачата на критика — сложна и многосъставна: да разкрие развитието на съвременната проза като радикално продължение на изминатия в миналото път, да очертае основните идейно-тематични центрове в нея, да анализира етапни произведения, бележещи събития в творческото преосмисляне на повествователните ни традиции. Не по-малко интересни за автора са били процесите на обогатяване на съвременната пластико-изобразителна култура, съжителствата и преливанията на различни изобразително-изразни, жанрови и стилови тежнения, обособяването на отделни поколения с типични представители и разнолики проявления. И трябва определено да се каже, че той има постижения в разгръщането на общата панорамна картина с нейната пъстрота, многообразие и подвижност, в долавяне типологията и социалния еквивалент на художествените факти, в набелязване на тенденциите, обединяващи поколения или група писатели. Много по-малко му се удава творческото своеобразие, индивидуалната отличителност на формите, чрез които се осъществяват тези тенденции в художественото дело на различни автори, в неповторимото битие на художествената творба. Тук често критикът остава при общата констатация. Привличат го главно въпроси, свързани с идейно-тематичното съдържание на произведенията, с нравствено-естетическите и граждански позиции на писателите, а по-малко — тези на художествената организация на литературния материал, на индивидуалната творческа инвенция и художнически почерк.

Въпреки това повече феноменолог, отколкото аналитик-изследовател на литературния живот, Чавдар Добрев невинаги успява да разкрие богатата и разностранна причинно-следствена зависимост на съвременните литературни явления, връзката им с промените в културния климат, тяхната опосредствувана и многостепенна социално-психологическа обусловеност от динамиката на обществено-политическата обстановка; невинаги му е възможно да се добере до действителните субективно-творчески, индивидуално-биографични корени и предпоставки на съвременните новаторски търсения и положителни експерименти. При каузалните обяснения на текущия историко-литературен процес или на чисто човешките психологически измерения на обновителните стремежи и художествени резултати той твърде често се позовава на всеизвестни вече доводи и мотивировки. И макар че навсякъде ратува за утвърждаване на писатели с ярко обособен и самостоятелен художествен свят, със своя автономна творческа територия, тъкмо художници с най-оригинален и самобитен духовен мир, с дарование, неподвластно на традиционните категоризации и представи (като Радичков например) му създават най-големи главоболия. Защото да се подвежда неповторимо-оригиналното под знака на конвенционалното, да се предрича бъдещето на един толкова подвижен талант, да се дават рецепти и наставнически съвети на автор със самосъзнание, адекватно на духовната му мощ, се оказва не само рискована, но и твърде уязвима за критика позиция. . .

Възражения будят още множеството терминологични неточности, мозаичният стил на статиите, прекалено волната им, „открита“ композиция, предразполагаща към словоохотливост, даваща възможност да се монтират, прибавят или съкращават значителни моменти, без да се накърни цялостното внушение, тъй като логическото сцепление между частите и единния замисъл са по начало пренебрегнати, но не би трябвало да се премълчава и една безспорно привлекателна страна на книгата: реализмът на авторовото виждане, общият критически патос. Какво точно се има пред вид? Като разкрива постиженията, несъмнените достойнства и градивните начала в развитието на десетилетната ни повествователна култура, Добрев не губи трезв поглед за онова, което не е постигнато, което е безплодно изпепелено в периоди на национален исторически трагизъм и сега ни липсва, за да мерим духовния си ръст по височината, набрана във вековната еволюция на световната художествена мисъл и въображение. Авторът не търпи „зидовете“ на национално самодоволство, примиренческите илюзии и дребнопатриотските самовнушения. Чужд на лековерната идеализация и разкрасителство, той добре знае, че положителните национални традиции (народностната например според статията „Идеали на белетристиката“) в определени моменти и в определени отношения разкриват потенциални недостатъци като наивитет на художествената гледна точка, битово късогледство, народностен сантиментализъм, липса на аналитичност и богат обществено-психологически ракурс на изобразяваните явления. Авторът си дава сметка за „природната“ ограниченост, за специфичната неспособност на всеки тип художествено светосъзерцание (с положителни моменти и възможности в определени насоки) да проникне в някои сфери от духовното и социалното битие на човека. И без да има склонност към ежечасно призоваване на автори и герои от световната литературна съкровищница, те присъствуват като пример за художествена пълноценност и стимул за критическа взискателност. Враг на националния херметизъм, на локализацията и провинциализма в литературния живот, Добрев приветствува усилията на съвременните прозаици да се приобщят към философско-етическата проблематика, към мисловната всеобхватност, идейност и психологическа проницателност на голямата литература от миналото и съвременността, на създаващата се и безспорна класика.

И тъкмо поради това пораждат недоумение своеобразният конформизъм и традиционност в разбиранията на автора за изобразително-изразните възможности на различните жанрови форми в нашата съвременна литература. Недоумение буди тревогата му от кризисните моменти, които изживява днес широкото епическо повествование, жанрът на многотомния роман-епопея и предпоставящото тази тревога недоверие към художественото равноправие на кратките епически форми. Всеизвестна истина е, че от края на 50-те години започна процес на превъзмогване на епическата обстоятелственост и описателност, на разпадане на стройния сюжетно-фабулен скелет и утвърждаване на форми, отличаващи се с по-голяма функционалност и синтетичност на белетристичното мислене. И това е най-интересната и ярка тенденция в съвременната ни проза, свързана с преодоляване на сковаващата скрупульозност на догматичната естетика. Като допуска смесване и подмяна на проблемите на художествената организация,на стилно-изобразителната техника с тези на идейно-тематичното съдържание, Чавдар Добрев обективно изключва възможността в едно новаторско по форма произведение — с есеистични стилови белези, с философско-лирична окраска, с документална или очерково-репортажна фактура, с иронично-сатирични и гротескни похвати, с раздвижени темпорални пластове, с ретроспективни и интроспективни микроструктури, дошли да заменят спокойното прогресивно-хронологично извайване на образите — да се постигне богато проблемно съдържание и съвременна идейна целенасоченост, достойни за епическите ни повествователни традиции, за драматизма и конфликтността на нашето съвремие.

А в същност, ако има върхови моменти в развоя на съвременната ни белетристика след романите на Д. Димов, Д. Талев и Г. Караславов от 50-те години, те са в областта на синтетичната изповедно-философска проза („Пътища за никъде“ от Богомил Райнов), на есеистико-публицистичния роман („Страшният съд“ от Блага Димитрова) на цикъла разкази с повишена художествена условност (символно-метафорична в разказите на Николай Хайтов и гротескно-карнавална у Йордан Радичков). Или ако все още белетристиката ни изживява период на преустройство, на количествени натрупвания и самопреодоляване, то това става не единствено защото се изневерява на епическата повествователна традиция (която никой сериозен писател или критик не счита за мъртва и безперспективна), а между другото, защото все още не са усвоени и артистично претворени изискванията на една сравнително нова естетика, предимствата на неканонизирани и развиващи се изобразителни системи.

Трябва да се подчертае, че Чавдар Добрев не изразява категорично и открито своя скептицизъм по отношение на идейно-тематичните и изобразително-изразни възможности на по-кратките или преходните белетристични форми. Този скептицизъм прозира в множество съждения, пръснати из книгата, откриваме го, така да се каже, законспириран в неизживяното носталгично-патосно влечение към широките епически платна на миналото, в указанията и препоръките, които критикът дава на талантливи художници с различен творчески натюрел и разнообразни помисли,

сочейки им спасителния бряг на спокойното епическо повествование, което ще ги предпази от крайности и увлечения, от грозящите ги „опасности“. Неминуемо достигаме до въпроса: не води ли това до еднотипност и едностранчивост на литературното развитие, до недоверие към експеримента и риска, до унификация на творческите дарования, стилове и почерци, до заличаване релефа на съвременния литературен процес?

Своеобразно обеднен и едностранчив е показан този процес в статията „Движение в белетристиката“ например, където разнородни по художествената си природа явления са получили обединяваща типологическа характеристика и са приведени към общия знаменател на крайната субективизация на белетристичното мислене, на белетристичния изказ, разбирани главно като намалена дистанция между автор и герой, като лишаване на последния от собствена логика на развитие и подчинение на авторовата воля, умонастроения и духовна биография. Да се пренебрегват редица други доказателства за активно авторско присъствие, като утвърждаването на интелектуалното начало, на открития философски размисъл, на богатата културно-историческа асоциативност, или да не се отделя внимание на все по-нарастващия интерес към документално засвидетелствуваната правда, към литературата на факта и есеистико-публицистичното обобщение — тенденция равностойна и в известен смисъл противоположна на движението към субективизация — е най-малко сериозен пропуск в нарисуваната картина на съвременния литературен живот.

Писани през различни години, статиите от книгата „Разум и революция“ свидетелствуват за трайна привързаност към една и съща, основна за съвременната литература проблематика, към едни и същи автори с безспорен творчески актив и призвание. За съжаление, съпоставени с предишните книги на автора, те разкриват симптоми на самоповторение и самоепигонство, застрашаващи развитието на един темпераментен и отзивчив критик.

С цялата си непоследователност, постижения и слабости, с поставянето на принципни и метологически установки,с вътрешните си противоречия, съдържащи се дори в рамките на отделната статия (показателна в това отношение е „В плен на котловината“), с находчивите наблюдения и отделни характеристики като цяло „Разум и революция“ представлява своеобразен опит за участие в станалия вече неотложен отговорен разговор върху проблемите на съвременната литература. И ако за майсторите на художественото слово често казваме, че са длъжници на бързо развиващия се живот, на народа ни, книги като „Разум и революция“ припомнят истината, че съвременната литературна наука в още по-голяма степен е длъжник на днешната литература.

Магдалена Шишкова

SOMMAIRE

Guéorgui Tzanev — En quête de nouveaux chemins— la poésie de „Proletculte“ et Christo Smirnenski 3

125 ans de la naissance de Christo Botev

Ilya Todorov — De nouveau du texte authentique du dernier poème de Botev 19
Tzvéta Oundjiéva — Les caractères de genre du texte „Cela vous attend“ 40

*

Petko Totev — Revenir 48
Raya Todorova — Le monologue intérieur — élément de composition fondamental dans le récit „Chemins de nulle part“ de Bogomil Raïnov 62
Guéorgui Mitchev — Le goût esthétique et la jouissance esthétique 67

VII-ème Congrès International d'esthétique

Valentin Anghélov — Quelques problèmes d'actualité des salles de congrès: „Mort de l'art“; „Crise de l'esthétique“? 89

Matériaux, souvenirs

Kosta Tzarnouchanov — Les prototypes des héros dans les romans de Dimitre Talev 103
Ivan Sarandev — Alfred Jensen à Boïan Pénev (correspondance) 116

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de Pologne, Jougoslavie, Angleterre, France 124

Revue

Krestiou Koïumdjiev — „Dimitre Dimov“ par Pantéléï Zarev 136
Alexandre Naoumov (Cracovie) — Le „Panégyrique d'Euthyme“ de Grigori Tzamblak“ par P. Roussev, Iv. Galabov, G. Dantchev, A. Davidov 140
Yordan Vassilev — „Essais critiques“ par Krestiou Koïoumdjiev 141
Magdaléna Chichkova — „Raison et Révolution“ par Tchavdar Dobrev 147

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Адрес на редакцията: сп. Литературна мисъл, ул. Чапаев 52, бл. 9 София 13, тел. 73-31 (вътр. 40)

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ, СОФИЯ 13, УЛ. 36

Технически редактор Ив. Нишева — Коректор Ел. Котева

Дадена за набор на 22. II. 1973 г. — Подписана за печат на 31. III. 1973 г. — Формат 71×100/16

Печатни коли 9,63 — Издателски коли 11,46 — Тираж 2100 — Изд. индекс 5029

Печатница при Издателството на Българска академия на науките
Поръчка 169

НОВИ КНИГИ

на Издателството на Българската академия на науките
София 13, ул. 36

БАЛКАНСКО ЕЗИКОЗНАНИЕ
Том XVI, св. 1. 1973, 92 с., 17×25 см
Цена 0,92 лв.

Любомир Павлов

ОКТОМВРИ И БЪЛГАРО-СЪВЕТСКИТЕ ЛИТЕРАТУРНИ ВРЪЗКИ ПРЕЗ ТРИДЕСЕТТЕ ГОДИНИ

1973, 220 с., 15×20 см
Цена 1,72 лв.

В. Смоховска-Петрова

МИХАИЛ ЧАЙКОВСКИ — САДЪК ПАША И БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ
1973, 116 с., 15×20 см
Цена 1,68 лв.