

ЧИТАЛНЯ

7

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ТРЕТА

МИСЪЛ • 1979

464
литер
мисъл
1979
7-10

25 - 26490

ПРОВЕРКА

16-04-2023

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ТРЕТА

МИСЪЛ • 1979

СЪДЪРЖАНИЕ

Пред 70-годишнината от рождението на Никола Вапцаров

Димитър Кирков — Личността на Вапцаров 3

Профили

Иван Попиванов — Ефрем Каранфилов 25

Здравко Петров — Лиляна Стефанова 34

Иван Вандов — Прогресивната литературна мисъл, 1941—1944 г. 41

Васил Колевски — Смирненски и символизмът 53

Йонка Найденова — Българската литература през погледа на унгарската литературна критика 63

Любен Бумбалов — Идеологическа същност на феноменологичните и екзистенциалистичните възгледи за художественото творчество 83

Богдан Богданов — Проблеми на жанра в античния роман за Александър Македонски 105

Научни съобщения, документи

Христо Дудевски — Българо-украинско-руски литературни взаимоотношения в периода между двете световни войни 119

Николай Дончев — Писма на Салваторе Куазимодо 133

Из чуждестранния печат

Литературни списания от ГДР 136

Преглед

Луко Захариев — „Между фолклора и литературата“ от Петър Динеков 139

Ваня Бояджиева — „Съвременници“ от Атанас Свиленов 141

Христо Йорданов — „История литовской литературы“ 143

Иван Павлов — Речник на българските писатели 147

Хроника

Александър Панов — Симпозиум по проблемите на периодизацията на българската литература 149

ЧИТАЛНЯ

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

7

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

ДАР

СОДЕРЖАНИЕ

К 70-летию со дня рождения Николы Вапцарова

Димитър Кирков — Личность Вапцарова 3

Профилы

Иван Попиванов — Ефрем Каранфилов 25

Здравко Петров — Лиляна Стефанова 34

* * *

Иван Вандов — Прогрессивная литературная мысль в 1941—1944 г. 41

Васил Колевски — Смирненский и символизм 53

Йонка Найденова — Болгарская литература в представлении венгерской литературной критики 63

Любен Бумбалов — Идеологическая сущность феноменологических и экзистенциалистических взглядов о художественном творчестве 83

Богдан Богданов — Проблемы жанра в античном романе об Александре Македонском 105

Научные сообщения, материалы

Христо Дудевски — Болгарско-русско-украинские литературные взаимоотношения в период между двумя мировыми войнами 119

Николай Дончев — Письма Салваторе Куазимодо 133

Из зарубежной печати

Литературные журналы ГДР 136

Обзор

Луко Захариев — „Между фольклора и литературата“ Петра Динкова 139

Ваня Бояджиева — „Съвременници“ Атанаса Свиленова 141

Христо Йорданов — „История литовской литературы“ 143

Иван Павлов — „Slovník spisovatelů Bulharsko“ 147

Хроника

Александр Панов — Симпозиум по проблемам периодизации болгарской литературы 149

Редакционный комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главный редактор

ГЕОРГИ ДИМОВ (зам.-главный редактор), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ,

ЗДРАВКО ПЕТРОВ, МИЛЕНА ЦАНЕВА (зам.-главный редактор), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ

ЛИЧНОСТТА НА ВАПЦАРОВ

Димитър Кирков

*Зная своето място
във живота
и напразно
няма да се дам.*

Биографията на Никола Вапцаров може да бъде започната от който и да е ден на неговия съзнателен живот.

Такова нещо е немислимо при всяко жизнеописание, защото твърде рядко се среща подобно съвпадение между характер, мироглед и поведение, твърде рядко откриваме подобно единство във всички сфери на житейските прояви — от бита до поетическите полети, от семейните отношения до политическите борби, от най-дребните всекидневни случки до съдбоносните изпитания.

Понякога казват: животът на Вапцаров е беден с външни събития, биографията му е скромна, в нея няма изключителни случаи, каквито намираме обикновено в битието на героите. Ранното детство в Банско... двете гимназиални години в Разлог... ученик в Морското училище... и сетне убийствен труд — в мукавената фабрика, в мелницата на братя Бугарчеви, по железниците, в Екарисажа. Изключение от това сякаш равно течение на живота е неговото арестуване във връзка със Соболевата акция, интернирането в Годеч, съденето и оправдането му. И *изведнъж* житейският път на Вапцаров се извисява, поема по най-големите стръмнини на времето, кръжи над главоломни пропасти и достига най-високите върхове на героизма в антифашистката съпротива у нас. Това „изведнъж“ крие недоизреченото: до голяма степен *случайно*.

Но във всичко, което е зависило от волята и решенията на Вапцаров, няма случайности, както няма случайности в живота на истински героичните натури. Затова думата „изведнъж“ е неуместна в неговата биография.

Подвигът на Вапцаров се оглежда във всеки ден от неговия живот, и ония последни мигове, когато готовността му да загине за идеята се превръща в трагична реалност, синтезират същността на цялото негово битие — и безцветните дни на безработицата, и съсипващия огнярски труд, и стоицизма при лични нещастия, и щедрото себераздаване. И всичко, което той е изстрадал, което е постигнал в изграждането си като личност, което е отвоювал за човека.

I

Както може да се съди от краткия спомен на Георги В. Георгиев, познаниството му с Вапцаров е било непродължително. Двамата огняри са работили заедно през 1937 г., водили са няколко разговора в „ключкарниците“ — дежурните

стаи, пътували са веднъж до кариерата в Земен и Вапцаров чел на глас през почивката страници от „Ден втори“ на Еренбург. Виждали са се и по-късно няколко пъти, но срещите им са били случайни, разговорите — бегли.

Когато през 1949 г. е записан този спомен, Георги В. Георгиев се е стремил да разкаже само фактите за своя колега, не е правил обобщения, но един от многобройните факти има стойност на най-дълбоко обобщение, особено ако бъде съпоставен с други моменти и обстоятелства от живота на Вапцаров. „Огнярската работа беше много тежка — пише Георги В. Георгиев. — По онова време Кольо взе да слабее и доста съмнително да покашля. Помолихме нарядчика и той почна да го пише на лека работа — машина миячка. Същевременно и от Дружеството на средните техници се бяха заинтересували за него и му предлагаша по-лека работа, но Кольо упорствуваше, като казваше, че той няма моралното право да напусне тая длъжност, да дезертира от другарите, защото и този, който ще дойде да го замести, е наш брат, наш другар, значи и той ще страда.“

Какво е представлявала тази работа, която Вапцаров не е искал да отстъпи другиму? Тя е подробно и точно описана от машиниста Йордан В. Коларов, при когото Никола Вапцаров е бил огняр: „Трябваше да отводни 18 букови лагера, да ги намаже, да напълни 14 сцепни лагера, да почисти целия локомотив и горящия парен котел. За да се образува пара, която да движи влак с 40 вагона, трябваше непрекъснато хвърляне на въглища в горящата пещ, 4—6 тона до Перник и обратно, при което дрехите започваха да се запалват, поддържане нормално ниво на водата в котела, почистване след път локомотива и изнасяне от подземния склад към 40 кг масло.“

Трябва откровено да признаем, че според нашите мерки и преценки поведението на Вапцаров в случая изглежда невероятно и че е просто необяснимо с категориите на онова средно общо мислене, с което съдим във всекидневието за себе си и за окръжаващите ни. Как е могъл поетът-огняр да продължи убийствения труд, да се откаже от по-леката и удобна работа, след като му е предлагана и след като е имал *признато право* за по-квалифицирана длъжност, свързана с по-малко физическо напрежение? Та Вапцаров е имал в джоба си диплома за среден техник, професионалното реноме на завършилите Морското училище е било високо, а и изобщо през 30-те години в България средните техници са били малцина. Нещо повече, освен правото на подготовката и ценза той е имал моралното право да остави огнярската лопата, защото е бил с твърде крехко здраве и многочасовото хвърляне на въглища в пещта е било просто непосилно за неговите физически възможности. Покашлянето, за което споменава Георги В. Георгиев, е било предвестник на тежък белодробен кръвоизлив и той в същност става причина Вапцаров да напусне огнярството в БДЖ.

Какво друго е могло да го задържа на изнурителната работа? Може би тя е била високоплатена? Може би е давала някакви социални предимства? Не, нито едното, нито другото. Известно е какви са били заплатите на локомотивните огняри по онова време, запазена е и ведомостта, в която Никола Вапцаров се е разписвал срещу мизерна сума, едва стигаща за преживяване на младото семейство. А за социални предимства не може да става и дума, освен няколкото безплатни билета по БДЖ, които са такава нищожна компенсация за черния труд и експлоатацията, че за тях не си струва и да се говори.

Но може би е имало нещо, което тогава е останало скрито за колегите му, може би решението на Вапцаров да не напуска по-тежката работа и да не заема по-лека е продиктувано от някакви изключителни обстоятелства, може би това е *някаква случайност* в неговия живот, нещо нехарактерно, извънредно, странно, което не подлежи на логично обяснение?

Не, същината на този случай е, че в живота на Вапцаров той не представлява някакво изключение. В него няма нищо необикновено, нищо случайно, стига да го измерваме с мащабите на Вапцаровата личност. Разказаното от Георги В. Георгиев осветлява само „един делничен ден“ на поета-огняр, това е обикновен момент от всекидневието му, характерно житейско решение за него, а подобни дни, моменти и решения определят сърцевината на Вапцаровото битие.

Ние можем да намерим десетки и десетки такива решения и действия на Вапцаров, зад които неизменно се съзира мотивът, така директно формулиран тук от автора на спомена: „...Няма моралното право да напусне, ... да дезертира от другарите, защото и този, който ще дойде да го замести, е наш брат, наш другар, значи и той ще страда.“ Посоченият мотив за житейско поведение обаче най-често е бил скрит зад скромността и непринуденото държане на Вапцаров, а и не е могло да бъде другояче, защото тъкмо той определя тези биещи на очи черти от характера на поета -революционер. И много пъти в очите на някои негови съвременници постъпките му са изглеждали или странни и необясними, или твърде бледи и неизразителни — като проява на понижено самочувствие. Именно затова всеотдайното му включване на най-опасния фронт от борбата и героичната му смърт са изглеждали, а понякога още изглеждат като някакъв прелом в неговия живот, като нещо, което е станало неочаквано и изведнъж.

Това е дълбоко погрешно. Доминантата в душевността на Вапцаров е била такава, че през времето, когато е живял, не е могла да не го доведе до неговия последен граждански подвиг. През целия си кратък живот той върви към него и всяка крачка — до гарнизонното стрелбище, фокусира в себе си изявата на необикновена морално-психическа нагласа. Тази морално-психическа нагласа определя главните черти и на лирическия герой в поезията му — през цялото негово зряло творчество до последния стих на „Предсмъртно“. Така се разкриват пред нас единството на Вапцаровия живот, единството на поезията му, изключителното единство между жизнен път и поетическо слово.

Проследявайки битието на Вапцаров, ние неизменно срещаме неговата безрезервна *готовност да заеме мястото*, което съвестта му диктува, че е нужно да заеме, и то без страх от трудностите, тежестите и последствията, без егоистични съображения, без уговорки и колебания. Вапцаров е имал изострено до краен предел *чувство за мястото*, което времето и различните обстоятелства са изисквали да бъде заето и да бъде отстоявано. А да заеме място за него е означавало да застане пръв пред най-големите трудности, да сподели докрай нуждите на средата, в която се е намирал, да надмогне бремето на напреженията. Най-чуждо за Вапцаров е било дезертърството във всичките му видове и форми. Нещо повече, веднъж заел своето място, той никога не е поглеждал през рамото си, за да търси заместници, които биха могли да поемат неговия дял при изпълнението на едно или друго начинание. И това се отнася както за най-незначителни наглед, делнични ситуации, така и при сериозни, смъртоносни заплахи. Тъкмо чувството за мястото е доминантата във Вапцаровата психическа нагласа, в нравствения кодекс и в поведението му, която се проектира и в образа на неговия лирически герой, която създава единството и на живота, и на поезията му.

А случаят, за който разказва Георги В. Георгиев, е един от многото, когато Вапцаров е „заел своето място“ и съзнателно не е желал да го „отстъпва“ другиму.

Теоретически погледнато, че Вапцаров е съществувал и е бил изходът просто не се махне от това място, в което винаги било изданието и изданието на

Подобни свидетелства са оставили мнозина негови близки. Някои от тях са проникнали дълбоко в същността на Вапцаровата душевност, имали са ясно съзнание за смисъла на неговите постъпки и по-късно са направили проникновени характеристики на поета-революционер. Мисля, че сред спомените за Вапцаров особена цена в това отношение притежава писаното от Бойка Вапцарова, Георги Караславов, Николай Шмиргела, Борис Ангелушев. . .

Вапцаровото „чувство за мястото“ е разкривало пред неговите съвременници различни свои страни, съобразно с обстоятелствата и потребностите на момента. За това то може да бъде наречено и доблест, и съзнание за дълг и отговорност, и храброст, и достойнство, и другарска солидарност, и антиконформизъм, и самопожертвователност. И множество други етически характеристики изпълват определението „чувство за мястото“.

Наистина доблестта, храбростта, другарската солидарност са крепили вътрешно 17-годишния юноша, когато той излага на инспекторски преглед пред адмирал С. Стефанов оплакванията на своите съученици. Ние трябва да си представим суровата солдафонщина в Морското училище, старателното обработване, на което преките началници са подложили курсантите, за да не се чуе нито глас, нито нотка на неподчинение и оплакване по време на инспекторския преглед, трябва да си представим раздражението, заканителните погледи, ядно стиснатите юмруци, остриганите наплашени глави в строя, за да разберем каква душевна сила се е изисквала от първокурсника Никола Йонков Вапцаров, когато е докладвал на навъсения адмирал *от свое име* недоволствата *на всички*. Но *мястото* на този труден и неблагоприятен доклад е трябвало да бъде заето от някого.

Повечето съученици на Вапцаров от Морското училище споменават, че той е бил слаб строевак, неритмичната му стъпка не е могла да радва окото на изпечените фелдфебели, защото тя разваля строя. Но когато е трябвало да се излезе една крачка пред този строй, за да се защити правдата, човешките отношения, интересите на колектива, когато е трябвало да бъде стегнат строеят на другарството, Моряка не се е колебал да бъде пръв. При това е нужно специално да подчертаем, че той е бил дисциплиниран ученик, стриктен в изпълнението на войнишките и учебните си задължения, не е знаел какво е кръшкане, хленчене и прикриване и това е отразено дори в служебните му атестации. Вапцаров е правел впечатление на стеснителен и мълчалив и в готовността му да поеме риска и да изрази мнението на другарите си не е имало и следа от някакво перчене, разпуснатост, евтино „бунтарство“. Не са известни случаи той да е демонстрирал някакви свои свършено лични претенции, но когато е ставало въпрос за тежненията и желанията на всички, Вапцаров рязко е нарушавал каноните на чиновничеството, условността на уставите и правилниците, отхвърлял е улегналите казармени изисквания за рабско смирение пред началниците и грубо потискане на низшестоящите.

У възпитаниците на Морското училище особено ярка следа е оставила Вапцаровата реч на банкета при завършването на обучението. Във випуска е имало много будни и решителни младежи, настроени непримиримо към „лепкавия мрак“ на действителността, към онзи „капан на живота“, който ги е очаквал и зад стените на училището. Нужен им е бил някакъв отдушник, нужно им е било да чуят собствения си глас на протест и недоволство, да заявят за себе си, за своето отчаяние пред прага на живота. . . и за надеждите си. По-добра трибуна от прощалния банкет в момента не е имало. И спонтанно се е оформило общото намерение да взривят благоприличието и благодушието на официалното прощаване с началството. Някой е трябвало да се надигне от мястото си, да от-

говори смело, доблестно и без недомлъвки на патетичното казионно слово и по този начин да се превърне в мишена на гнева, да поеме неясната, но във всички случаи опасна угроза за близкото си бъдеще. Нужна е била реч, за която не потупват по рамото, мястото на оратора не е обещавало похвална атестация, но *това място* е трябвало да бъде заето.

Дори ония, които са знаели за подготовката на Вапцаров и за духа на проектираната реч, са останали стъписани от първите му думи. Защита и оправдание на другарите съдържа речта, пестелив и безжалостен анализ, трезво надникване в безрадостното бъдеще, сурови присъди. В нея са отделени също думи на признателност и благодарност по достойнство, но те може би и не са чути, както трябва, под въздействието на неочакваната, остра, справедлива и поради това особено болезнена критика. Вместо елейни слова и умиление, вместо отворени обятия за прощална прегръдка командирите на училището срещат възмущението, което са трупали години в душите на своите възпитаници. В лагера им край трапезата настъпва смут, започват подканвания да бъде отговорено на Вапцаров, моментни колебания, нервите на завеждащия учебната част Стателов не издържат и той се провиква: „Вапцаров, ти ли си сина на Йонко Вапцаров, моя личен приятел и приятел на Негово Величество царя? Каква е тая черна неблагодарност?!“

Тези думи в различни варианти и с различни интонации ще бъдат повтаряни по-късно неведнъж и от други хора. Само няколко месеца след като са излезли от устата на Стателов, Вапцаров ги чува повторно — този път изказани пред баща му от господарите на фабриката „Българска книжна и дървена индустрия“ край Кочериново.

Разположена между две села, откъсната сякаш от целия свят, приютила десетки лумпенизирани белогвардейци, тази фабрика е създавала всички удобства за безжалостно ограбване на работниците, за сеене на вражди и недоверие между тях, за доносничество, за грубо стражарско контролиране и потискане. Тесни и мрачни са се сключвали хоризонтите около нея, без пориви и надежди са се изнизвали дните за черноработниците, животът е бил и тежък, и празен, и безнадежден. Как е гнетяла Вапцаров тази среда и как се е бунтувал вътрешно против нея, може да се съди от няколко реда в писмо до майка му, изпратено три месеца след неговото постъпване във фабриката: „Има дни в живота на човека, когато той нито се радва, нито тъжи. Налегнала го е една особена пустота. Дълбоко — някъде в подсъзнанието, става някаква борба. Но външно като че ли всичко дреме.“ И след няколко години, когато вече е напуснал Кочериново, Вапцаров си спомня: „...Вечерта, като преспях в общежитието, животът ми се видя толкова глупав, толкова безсмислен, скучен и лош, че ми идваше да се махна, да разбия своя слепоочник. Съставът на работниците в Кочериново бе особено лош — там имах впечатление, че не бих могъл да живея повече — безсмислено е да живея като тия хора около мене. Обидно ми беше.“

Той все пак е имал някакъв изход. Бил е техник и служебното му положение в случая е позволявало да се дистанцира от черноработническата маса. Изисквало се е много малко усилие, за да се *сдобие с място* сред привилегированите служители на фабриката, особено защото името на баща му е било добре известно в района и е настройвало властниците в много случаи благосклонно. На мнозина този път на Никола Вапцаров е изглеждал съвсем естествен и това съзнание в началото е раждало спонтанно недоверие към новопостъпилия техник. То е засвидетелствувано в спомените на някои работници от фабриката, които са очаквали Вапцаров да подири най-малкото съпротивление и най-бързото си лично благоустройство. Много скоро те са разбрали своята грешка.

Теоретически погледнато, за Вапцаров е съществувал и втори изход: просто да се махне от това място, в което норма е било насилието и незачитането на

човека, и то без да разбива слепоочника си, както е казал по-късно, а да потърси по-добър шанс, да се настани в средата, където социалните бездни са по ловко маскирани и кучешкият живот не показва така злобно своите зъби. Такива места е имало, до тях не се е стигало много лесно, но с упоритост и целенасочени компромиси те са били постижими.

Имало е обаче и трети изход. Той не е извеждал над или извън работническата среда във фабриката, а е бил насочен към сърцевината ѝ, към нейните проблеми и потребности. Този изход е означавал всекидневна последователна защита на работническите интереси, сплотяване на разединените сили, вдъхване на вяра, събуждане на енергия, преодоляване на отчуждението, създаване на човешка общност. Този изход е означавал поемане на десетки рискове, заемане на позиция, която е изисквала вяра, стоицизъм, другарска чувствителност. Вапцаров избира тъкмо този изход. В началото това за него е четенето на реферати, провеждането на различни просветни сбирки, човешко отношение към всекиго като отделна личност. Колкото и скромна да изглежда на пръв поглед тази дейност, тя тутакси предизвиква недоволството на фабричните управници. Те много добре са съзрели, че Вапцаров е *заел място*, което до този момент е било вакантно и чието заемане е представлявало опасност за тях. След изненадата и оплакванията им пред Йонко Вапцаров, след неговите упреци към сина му Никола Вапцаров пише на майка си: „После напразно се е ядосвал, че не си гледам работата, а чета реферати. Работата си гледам съвестно. Но не мога иначе. Освен работата ми трябва и нещо друго. Освен хляба си, който изкарвам, трябва ми и друг хляб. За мене е невъзможно да се огранича до положението на една машина, която само работи и поглъща своята определена доза пара.“ Тази вътрешна необходимост на Вапцаров разнообразява и задълбочава неговата обществена дейност в кочериновската фабрика. Той създава драматична трупа, която е първият проблясък на общ духовен живот тук и която тъкмо поради това бива следена зорко от различни дребни и едри фактори в района. Кочериновско-бараковското островче на мрак, тормоз и безперспективност е докоснато от друг свят, в който има и светлина, и свобода, и човешки полети. Този свят, макар и само от самодейната сцена, обещава бъдеще, отваря вратите на живота, зове към промени. Вапцаровите театрални постановки тук се помнят дълго от работниците и тяхното въздействие може без преувеличение да се сравни с духовното просветление на героите в стихотворението „Горки“:

И хората скрити
във своите бордеи,
човъркаха своята
мисъл ръждива
и бяха щастливи,
и бяха щастливи. . .

Вапцаров използва енергично и професионалната организация, за да защитава общите интереси, избран е за неин председател и тези интереси го отвеждат чак до Министерския съвет като член на работническа делегация, която изисква да се създадат условия за пълно работно време и справедливи надници. . .

Особено важно е, че по това време Никола Вапцаров е приет за член на БКП. Необходимо е да надмогнем всичко шаблонно в израза „заел място в редиците на комунистите“, необходимо е да го очистим от многократната му употреба, за да почувствуваме неговата първоначална и истинска стойност. Защото да бъдеш комунист тогава е означавало да бъдеш воин и с цената на всякакви жертви, без униние да заемаш най-трудните места в борбата. Вапца-

ров е бил подготвен за това. Неговата психическа нагласа, индивидуалните му морални принципи са съвпадали с партийния морал и затова той неслучайно и ненапразно е заел своето място в редиците на комунистите.

Разбира се, общественно-културната му, синдикалната и партийната му дейност в кочериновската фабрика, неговото силно влияние върху работническия колектив не са останали без последици. Това е основна причина, за да му бъде издадена смъртна присъда от всесилната в района ВМРО, да бъде обстрелван една нощ от наемни убийци по пътя между Разлог и Банско... А при първия удобен повод господарите на фабриката побързват да го уволнят.

В многообразните си отношения с хората Вапцаров е проявявал рядка чувствителност към ближния като към конкретна, жива личност със свои потребности, със свой индивидуален свят, със свои възгледи, предпочитания, скърби и радости. Неговата нагласа е била коренно различна от поведението на онези „човеколюбци“, често срещани в различни исторически епохи, които смятат, че обичат човечеството, но във всекидневието си презират, унизяват и потискат конкретния човек. Той е бил пълната противоположност на онзи известен тип лъжехуманисти, които са готови да обяснят и оправдаят всяко скверно дело с шумни думи за общочовешката му полза. Вапцаров не е разисквал с повод и без повод темата за човеколюбието, но в дейността му не е имало друг критерий за добро и зло освен потребностите на конкретния човек в конкретната обстановка, в конкретния момент. Този критерий го е изваждал пред строя в Морското училище, той е посочил мястото му сред работниците в Кочериново, той е определял позициите му към хората, с които е живял, работил е и се е борил — в семейството, сред приятелите, колегите и познатите, сред другарите му по време на конспиративната дейност. Всички, които са познавали Вапцаров и са оставили спомени за него, описват различните случаи, от които може да се направи общият извод, че за другите той се е грижил много повече, отколкото за себе си. В отношенията си с хората Вапцаров е заемал такова място, което да може максимално да облекчи техните моментни трудности, а понякога това е било решително за тяхната участ. И е заемал това място без самоизтъквания, без съобразявания дали ще му бъде изгодно, без хленчене и съжаление.

Понякога заемането на такова място в приятелската група е изглеждало дреболия, за каквато разказва например Тодор Янев. По време на екскурзиите им из Пирин всеки е гледал да изкръшка някак си — дори с шеги и закачки — от неприятните задължения по туристическия бит, от почистването на бивака, готвенето, миенето на съдове, носенето на вода. С тази „женска“ работа се е залавял Кольо и я свършвал някак си незабелязано от другите.

Колкото и незначителен да ни се струва този случай, в него са отразени съществени черти от характера на Вапцаров. Да помогне на другия, да сподели неговия труд—това той е считал за естествено човешко задължение. В мелницата на братя Бугарчеви Вапцаров отменя своя помощник-огняр Георги от Саранци, който е трябвало с разядените си дробове да мъкне тонове въглища. Работниците от Екарисажа са изпитвали и недоумение, и радостно оживление, когато техният техник Вапцаров е грабвал лопатата и е започвал да товари заедно с тях зловонното костно брашно или да разтоварва въглища, трупове на умрелите животни. Налагало се е директорът да се намесва и многократно да забранява на Вапцаров участието му в несвойствена за неговата длъжност работа. Вапцаров обаче е имал по-различни възгледи, кое е свойствено и кое не, за другарската солидарност. В един свой репортаж, говорейки за психологията на трудещия се човек, той споменава: „Едва ли има да го ядосва нещо повече от това, когато си бръкнал с ръцете си в джобовете, а той се поти.“ Не е имало тежка и неприятна работа, която да е стъписвала, плашела и отблъсквала другите и която Вапцаров да не е извършвал доброволно с една лекота и непретенциозност,

възможни само при твърда воля, кристално човеколюбие и съвършено нов тип отношение към труда в колектива.

Между множеството фактори, които пораждат готовността на Вапцаров за помощ при различни обстоятелства, е неговата способност да се постави на мястото на ближния, да се вживее в съдбата му, да разбере вътрешните му импулси в едно или друго житейско положение. Това дълбоко вникване в мотивите и участта на човека, застанал до него, е отразено и в психологическото богатство на неговата лирика. Дарбата му да се превъплащава в чуждата душевност, да я разбира по-широко и по-тънко, да открива в нея човешки ценности, които не се виждат от повърхностния поглед и при догматично-ограничени схващания за човека, е предизвикала възражения и неприемане на някои образи в неговата поезия, какъвто е случаят със стихотворението „Двубой“. Тази дарба, проявена в житейското му поведение, също е будила противоречиви реакции. У едни — само неразбиране и учудване, у „добропорядъчната“ закостенялост — неодобрение и дори възмущение, а у хората, които са били разбрани от Вапцаров, които са получили неговото съчувствие и помощ, са се раждали благодарност, неподозирани човешки трепети, бодрост и вяра в човека. Как е могло да бъде оценено държането на Вапцаров в разложкия арест към циганина Кетето, убиец на жена си, за което разказва Райна Вапцарова? Самодоволното еснафско съзнание се е обръщало към Кетето единствено с погнуса и отвращение като към последна отрепка, която само по някакво нелепо недоразумение има човешки образ и подобие. И самият циганин е свикнал и се е примирил с това отношение, не е очаквал от никъде нищо по-добро, в душата му са гаснели и последните проблясъци на човечност. Но Вапцаров, изглежда, тутакси е схванал обърканата, безумна, сляпа участ на този зъзнец и гладен негов съкилийник с многобройна дрипава челяд, която се е надявала все пак единствено на отритнатия си баща. Видял е в дълбините на убиеца човека и го е приласкал — предложил му завивката си, давал носената от къщи храна, за да могат да преживеят поне през тия дни и Кетето, и децата му. Когато Вапцаров поканил циганина да легнат заедно и да се завият с единственото чердже, Кетето сметнал, че му се подиграва. Но това държане към него като към човек е останало най-паметното в нерадостното му битие. Сигурно е имало и други причини, но се случило така, че животът на Кетето тръгнал към по-добро. Той обаче е смятал, че преломът е започнал във въшливия и леден арест, когато са „лежали“ заедно с Никола. И това не е било илюзия.

Йордан В. Коларов не крие изненадата си от реакцията на Вапцаров, когато последният залял случайно през зимата със студена вода един сгурадгия. Онзи го напсувал люто, с озлобление и Коларов скочил да набие грубияна. Вапцаров едва го спрял и после му казал: „Той е вкоченял от студ, труд и мизерия, а аз го залях с вода. Разбира се, ще псува. Това не ти е балерина, а работник. . .“ Вапцаров е умеел да защитава и собственото си достойнство, и достойнството на окръжаващите го, когато то е бивало погазено от самоцелната грубост, от високомерието на социално по-силния, от парвенюшкото нахалство и просташината. Средствата за такава защита са били различни и когато не е имало друг изход, когато предизвикателството е стигало до физическо насилие, той не се е плашел и от най-енергичните действия. Прочие в спомените за него е отбелязан един единствен такъв случай — когато няколко български моряци, между тях и 22-годишният Вапцаров, набиват група английски офицери в един александрийски бар, които се гаврели с келнерката. Да посегнеш на хора, които са били по онова време господари на този град, е криело големи опасности, следвали са сурови наказания, така че няколко дни българските моряци не са слизали на брега. . . Друго отношение е изисквал обаче разгневеният сгурадгия и Вапцаров добре го е обяснил на изненадания Йордан В. Коларов.

Способността на поета-революционер да погледне обстоятелствата през очите на другия и да *заеме позиция*, която ще облекчи неговите морални и физически страдания, се проявява и в най-трудни моменти на живота му. Младен Исаев разказва за дните, които са прекарвали заедно в затвора, преди да е започнало делото. Обвинителният акт вече им е бил връчен. Смъртна заплаха е тегнела над мнозина. Сърцата са се свивали. Между обвиняемите имало един, попаднал до голяма степен случайно в това дело — „слаб, малодушен човечец“. Когато разбрал, че прокурорът иска и на него смъртно наказание, той се разплакал, другите му се изсмели, а единствен Вапцаров почнал надълго да го успокоява. Каква душевна сила трябва да притежава човек, за да пренебрегне в такъв миг личната си болка, да се обърне към страховете и страданията на другия, макар и да съзнава колко неоснователни са те!

В Дирекцията на полицията, в Централния затвор, пред съда Вапцаров *заема своето място* на другарска солидарност и самопожертвователност. Заема го със същата непоколебимост, каквато виждаме в обикновените случаи от неговия живот, в сравнително спокойните му дни. Това са ободряващите му думи към обезверените, грижите за инквизираните, както свидетелствуват Живко Живков, Младен Исаев, Кънчо Н. Иванов, Стоян Сотиров. Това са опитите му да спаси по време на следствието някои от арестуваните, поемайки вината върху себе си, както сочи Йордан В. Коларов в разказа си за очната ставка между Вапцаров и съпругата му пред Гешев. Това е храброто му слово и готовността да поеме вината върху себе си на делото на „парашутистите“, където е призован като свидетел, но заема мястото на обвинител. Това дори е стремежът му да облекчи физическите страдания на другарите си от претъпканата килия, като дълго време нарочно стои прав, за да освободи квадратните сантиметри, които му се полагат на пода, и да даде възможност на другите да починат. Това най-сетне са думите му пред фашисткия съд: „Отговорен за всичко съм само аз.“

Преди да стигне до тази защита на другарите си, Вапцаров е заел своето място *като комунист* в редовете на работническата класа; заел е мястото си *като гражданин*, който не само не е безразличен към съдбата на своята родина, но съзнава собствената си отговорност и отговорността на всеки българин за нейното бъдеще; най-сетне в онзи планетарен конфликт, от чието разрешаване е зависела участта на милиони хора, Вапцаров заема своето място *като личност*, която се чувства свързана с човечеството и е задължена да го защитава. Няма да бъде патетична фраза, ако кажем, че Вапцаров заема с ясно съзнание и целеустремена воля своето място в историческото време, схващайки с определена дълбочина ролята на обикновения човек като отговорен творец на историята.

А да заеме своето място в живота като комунист, патриот и гражданин на човечеството е означавало да избере пътя на самопожертвователната борба. От най-ранна младост за него сякаш не е имало алтернатива, на подготовката за борба, за съпротива, за изменение на съществуващата действителност. Главните черти на Вапцаровата психология, миросгледът, който се е изградил у него под въздействието на различни фактори, са го водили към борбата като единствената достойна човешка позиция. Извънредно показателен в това отношение е споменът на Емил Попов, който разкрива ранното формиране у Вапцаров на воля за борба. Емил Попов разказва как Вапцаров като ученик в Морското училище е подготвил бягство в Съветския съюз с миноносеца „Дръзки“. Планът е бил необичайно дързък, но обмислен до последните подробности и е обещавал успех. Корабът е разполагал с достатъчно гориво, за да доплува до съветски териториални води, другите съдове на българския флот са били далече и е нямало да могат да преследват бегълците. На „Дръзки“ не е имало началство, което да се съпротивява, а Вапцаров се наел да подготви останалия екипаж. С изненадващи действия са щели да стигнат бързо до СССР, а там животът ги е мамел, там те

са виждали реализирани своите мечти. Вапцаров обаче се отказал от своя план. В първия момент Емил Попов помислил, че той се съмнява в успеха му, въпреки че е познавал решителността на Моряка. Вапцаров го убедил със съображенията си, които авторът на спомена излага накратко: „... .Ние нямаме право да дезертираме от борбата, която ни очаква, и да отидем там, където са я вече завършили.“

Струва ми се, че по това време конкретните форми на борбата все още не са очертани ясно пред Вапцаров. Разбира се, той не е могъл да предполага подробностите на своя борчески път, но насоката му вече е била избистрена. В неговите представи за борбата е имало немалко романтика и младежко въодушевление, но в никакъв случай той не е схванал революционната борба като празнично шествие. Макар все още да е бил далеч от възприемането на някаква цялостна политическа програма, той е предусещал, че вътрешните му заложби ще го доведат до сърцевината на обществените конфликти и че ще трябва да заеме мястото по разгърналите се фронтове. Младежкото въображение в тази насока, романтичното обагряне на суровите житейски форми, което е така характерно за възрастта на първите кръстопътища, се долавя и в историята, разказана от Емил Попов. Но Вапцаров е знаел твърде отблизо какво може да се крие зад думата „борба“ и това не му е позволявало да се отдава на отвлечена мечтателност. Освен кървавите факти от близката политическа история, които тогава са били пред очите на всички, Вапцаров е бил слушател и отчасти свидетел на множество страшни истории от борбата за освобождаването на Македония. Трагичната еволюция на тази борба е диктувала в същност и съдбата на баща му, който едва 15-годишен е хвърлен в солунските зандани Еди куле, безумно смелия четник, приятеля на Гоце Делчев, Даме Груев, Яне Сандански, от чиято храброст и самоотверженост се е възхищавал Яворов. Ала това е било само светлото начало на неговия живот...

Никола Вапцаров е вярвал, че борбата има свои празници, но е знаел в същност какво представляват пораженията, чувал е за лаври, но по-често е виждал рани. Още по времето, за което говори Емил Попов, той е бил напълно наясно, че участието в обществените борби е равностойно на всекидневна жертвоготовност и затова в думите му, че борбата ги очаква, не бива да виждаме лекомислена младежка поза. Освен това в неговото съзнание понятието „жертвоготовност“ най-малко се е свързвало в някакви ефектни жестове, с показан патос, а е означавало черен труд, скрит за очите на повечето хора, усилия и рискове, при които оставаш безимен. Но същевременно в духа на Вапцаров е живяла прастарата хуманистична истина, че да отдаваш живота си значи да го печелиш.

С такава душевна подготовка Вапцаров се включва в борбата на комунистическата партия. Той не е таял нищо в себе си, към което да се обърне за самооправдание пред възникващите трудности, т. е. в партийната дисциплина, в дисциплината на борбата не е имало нито един елемент, който да бъде схващан от Вапцаров като външна потребност. С тази морално-волева нагласа той е бил готов да заеме безшумно, естествено и непоколебимо всяко място в борбата, което времето е посочвало. И това личи най-добре в критичните моменти, когато неизменно дебнешката опасност се е разкривала по-явно. Тогава именно възникват най-големите изпитания пред волята на революционера. Ще се спра на два такива момента в живота на Вапцаров.

Първият е изпращането му в неговия роден край като партиен агитатор по Соболевата акция. Това става през месец декември 1940 г., около четири и половина години, след като е бил уволнен от кочериновската фабрика. През това време Вапцаров е гостувал многократно на близките си, ходил е с приятели на екскурзии из Пирин и макар връзките му с Разложкия край да са поизтънели, имал е все още достатъчно познати другари. Това вероятно е била една от причините тук да бъде изпратен именно той. Друго важно обстоятелство е,

че Вапцаров е бил приет за член на партията в този район и е могъл да използва старите си организационни връзки независимо от новите, които без съмнение са му били посочени при даването на партийното поръчение в София. Не помалко съществено е било в този край да се изпрати местен човек, което само по себе си е щяло да вдъхне повече доверие сред широките маси, а тъкмо към тях е била насочена Соболевата акция. Това са били аргументите за изпращането на Вапцаров в Разлог и Банско като партиен пропагандатор и организатор. Твърде сериозни аргументи. Срещу тях обаче са могли да бъдат противопоставени контрааргументи. Вапцаров е имал тук не само приятели, но и врагове. А омразата е винаги по-бдителна, по-активна, по-зорка. Твърде малко време е минало, за да бъде забравена дейността му в кочериновската фабрика. Полицейската забрана през 1936 г. Вапцаров да бъде изпратен групово от работниците сама по себе си говори какви чувства са питаели към него властниците при заминаването му. Сигурно още са били живи и са се подвизавали из този край и убийците, които са стреляли по него, въпреки че през 1934 г. върху организацията им е нанесен удар. Идването на Никола Вапцаров тук за такава популярна партийна акция не е могло да остане скрито от заинтересованите, а това го е подлагало на двойна опасност. От една страна, на разправата на властта, защото акцията е попадала под полицейско и съдебно преследване по жестоки членове на ЗЗД. От друга страна, поставил се извън „закона“, той е бил лесно уязвим от саморазправата на среди, в чиито междуособици някога е участвувал баща му. Въпреки че Йонко Вапцаров вече е бил починал, такова отмъщение не е било изключено, защото у нас умеят и се стремят да отмъстят дори на мъртвите.

Тези аргументи pro и contra са се очертавали с още по-големи подробности както пред Вапцаров, така и пред близките му, които са знаели за предстоящото заминаване. Ето какво пише Христо Радевски във връзка с този случай: „Спомням си, когато партията го прати в Банско по работа, казах му, че би могъл да направи възражение, че не е наложително непременно той да отиде. „Не те уговарям — казах — да не се подчиниш на решението, но можеш да възразиш.“ Кольо мълча и отвърна: „Шом са решили — ще отида. А ти и да ме убеждаваш — няма да те послушам“. Радевски не сочи какви съображения е имал, когато е съветвал Вапцаров да възрази, но без съмнение те са били продиктувани от голямата опасност, на която се е подлагал другарят му. Тя е била очевидна, но в онзи момент *местата* на партийни агитатори и организатори е трябвало да бъдат заети във всяко градче, село, предприятие. Малцина са смеели да заемат тия места тогава, но нужно е било хората да бъдат призовани за съюз със СССР, за борба против войната. И Вапцаров е направил всичко, каквото е можел да направи — и като организатор, и като поет.

Краят на тази акция за него е бил такъв, какъвто е могло да се предполага, че ще бъде. Той е арестуван, обискиран, стихотворението „Селска хроника“ е използвано като повод, за да бъде заведено наказателно дело срещу него, в което е обвинен по чл. 7 на ЗЗД, че „писмено е подбуждал . . . към вражда, омраза и престъпление спрямо отделни слоеве и класи на населението и към установените власти . . .“. Както казва Николай Шмиргела, „хлътването“ не е било малко. И въпреки това през февруари 1941 г. Вапцаров отново посещава Банско с партийна задача, нелегално и за последен път. Рискът е бил огромен, но поетът-революционер остава незабелязан.

При разглеждане на делото Вапцаров е оправдан, за което важно значение има енергичната свидетелска защита на Светослав Минков, но вече е белязан от полицията. Следва ново, незаконно арестуване, разкарване по гарови участъци из страната, малтретиране и най-сетне интерниране в Годеч. Тук той научава за нападението на Германия срещу Съветския съюз, тук започва, без да

завърши, стихотворението си „Не, сега не е за поезия“, оттук в същност начева последният етап, през който Вапцаров заема своето най-опасно място в живота.

Вторият момент, който заслужава особено внимание, е част от този етап в революционната борба на Вапцаров. Още със завръщането си от Годеч в София през септември 1941 г. той е привлечен за сътрудник на Централната военна комисия при ЦК на БРП (к) като отговорник по минноподривната дейност. Добре известно е значението на работата на Централната военна комисия, както и смъртната заплаха, която е виснела непрекъснато над членовете ѝ — това ядро на въоръжената антифашистка съпротива у нас. Известни са и фактите от конспиративната дейност на Вапцаров като помощник на Цвятко Радойнов. Тя трае шест месеца и съвпада с най-планомерната, широка и прецизна полицейска подготовка на умъртвяващ удар срещу централното партийно ръководство. Много неща тогава са били скрити за революционните дейци — както предателите, така и тоталното мобилизиране на всички полицейски ефективни. Едва големите съдебни процеси, едва архивните материали след 9. IX. 1944 г. разкриват тревогата, ожесточението, подмолните полицейски ходове за залавяне и разгром на Централния комитет и Централната военна комисия. Много неща тогава — преди големия удар — са били скрити за нелегалните революционери, но имало е и достатъчно признаци за „свличане на лавината“ според определението на Цола Драгойчева. В своите изключителни мемоари, когато разказва за този период, тя пресъздава атмосферата на дебнеща опасност, на неосмислена напълно тревога, на душевно напрежение и предчувствие за беди. „Налагаше се — пише Цола Драгойчева — всички членове на централното ръководство да се придвижваме от квартира в квартира само при крайна нужда и проявявайки върховна предпазливост. Защото новините от столичните райони, пък и от провинцията ставаха с всеки нов ден все по-тревожни: пропадаха нелегални квартири, смятани иначе във всякаква опасност, арестувани бяха наши сътрудници, които разполагаха с надеждно алиби . . . И всичко това след деня, когато внезапно арестуваха инженер Георги Минчев. Какво ставаше в същност? . . .“

Този тревожен въпрос е стоял непрекъснато и пред Вапцаров. Прокъсването на конспиративната мрежа е ставало пред очите му. През януари — февруари 1942 г. той е имал достатъчно сериозни причини за безпокойство, тъй като характерът на работата му е налагал да установява контакти с немалко хора. Нали тъкмо той осигурява тайни квартири на Цвятко Радойнов, пътува до Варна и се свързва с нов кръг нелегални дейци, обстоятелствата го срещат дори с представител на съветското разузнаване, от когото приема компрометиращи материали. За неговата дейност Вапцаров не е могъл да подозира, а го е възприемал с всичките необходими резерви, като човек, който е неизвестен в конспиративната партийна мрежа (вж. *Николай Белоусов*. Под името „Алюр“. ДВИ, 1974, с. 47—54). Множество от връзките на Вапцаров ще останат неизвестни поради строгите закони на конспирацията. . . Но почти всички, които са писали за тези месеци от живота му, споменават неговото вътрешно напрежение.

И тъкмо по това време, когато провалите зачестяват, когато предателите посочват своите жертви, когато нараства безпокойството в централното партийно ръководство, при Вапцаров пристига пратеникът на щаба на Пиринския партизански отряд Александър Пицин. Той съобщава решението на партизанския щаб Вапцаров да излезе в балкана. Когато е вземало това решение, командването на Пиринския отряд, разбира се, не е знаело с каква точно партийна работа е зает Вапцаров в София. А и той не е имал правото да каже на Пицин, не е могъл да изрази дори радостта си от това решение. Каква е била тази радост, можем да съдим от правдивия и ярък разказ на Георги Караславов за едно малко по-ранно време: „ . . . Когато партизанската борба в България се разгъна и за всекидневните подвизи на нашите партизани вече се говореше от всички и навсякъде,

Вапцаров, пак в разговор за родния му край, въздъхна: „Как ми се ще да съм сега с партизаните в Пирин!“ — . . . Партизанин в Пирин — това беше мечтаното съчетание на най-красивото в живота му. Да бъде партизанин, и то в Пирин, това беше мечта на мечтите му, към това се стремеше той с целия свой могъщ комунистически дух.“

Разговорът обаче между Никола Вапцаров и Александър Пицин е протекъл другояче. Ето как го предава в спомените си Пицин през 1950 г.: „Намерих Вапцаров в София и му предадох решението на партизанския щаб. Той ми отговори: „Едни отиват партизани, други в лагер, а кой ще работи сред народа? Народа без хора не трябва да оставяме.“ — „Ако те вземат в лагер, каква полза?“ — му възразих. — „Нас ако хванат, други ще останат да работят“ — ми отговори Вапцаров.“

Явно е, че Вапцаров е отбягвал да сподели същинските причини за своя отказ да отиде партизанин. Естеството на конспиративната му дейност в Централната военна комисия е било такова, че той в същност не е работел сред широките маси. Много по-широко поле за пропагандно-организационна работа сред народа са имали тъкмо партизанските отряди. Освен това Вапцаров много добре е знаел, че ако бъде заловен, въпросът му няма да приключи с изпращане в лагер, но не е могъл да сподели опасенията и тревогите си, заплахите, които са грозели него и другарите му. Не е могъл дори да спомене, че на 4 февруари е арестуван Георги Минчев, който е знаел десетки и десетки най-секретни сведения за кадрите и организационната мрежа. . . Най-сетне той не е могъл да сподели и дълбоката си радост от това решение, а е трябвало мигом да я прикрие и угаси. И разговорът с Пицин е минал спокойно, в неутрален тон, без особени емоционални нотки.

Убеден съм, че този кратък диалог е представлявал голямо вътрешно изпитание за Вапцаров. От далечината на десетилетията ние можем да преценим, че това в същност е бил *диалог за живот и смърт*. Но Вапцаров вече е заел своето място в борбата, сред най-трудните по онова време, знаел е защо го е заел и как трябва да го отстоява. Няма сведения той да е съобщавал на Цвятко Радойнов или на някой от членовете на Политбюро за решението на партизанския щаб. За самия Вапцаров въпросът за „напускането на мястото“ не е подлежал на никакво обсъждане.

Такива са думите и на един свидетел, на близкия му приятел Николай Шмиргела: „Скоро преди арестуването му го срещам заедно с Антон Попов по „Аксаков“, близо до Дончовата квартира, да носят една пишеща машина. Печатът на тревогата личеше върху лицата и държането на двамата. Дончо се качи да остави машината. Като останахме двамата, „побъбрахме“ за положението, за „обръча, който се стяга“. На раздяла му казвам: „Бягай бе, адаш!“ — „Не мога!“ — Това бе последната дума, която чух от него. — Не мога! — Той не искаше да избяга от своя партиен дълг, от своя дълг към народа и остана на поста си докрай!“

На 4. III. 1942 г. е нанесен първият голям удар от врага. Към 3 ч. сутринта е арестуван и Вапцаров. Опитът му да скочи от трамвая и се спаси остава безуспешен. Започват ужасите в Дирекцията на полицията. . .

III

За хора като Вапцаров във времената на фашизма този път е сякаш предопределен.

Сред спомените за поета-революционер могат да се открият мнения, че „неговата светла възторженост. . . игнорираше повеленията на сухата и трезва конспиративна наука“. Цитираните думи са на Борис Ангелушев. По-нататък той пише: „Един поет, който подготвяше революция, който крачеше, *без да се оглеж-*

да, заслепен от великото, което стоеше пред него; който знаеше за суровата реалност, за безпощадността на това растящо кръвопролитие, но който не искаше да си дава сметка за това. Той не подготвяше саможертва — той беше предопределен за нея“ (к. м. — Д. К.). Струва ми се, че сега не можем да търсим „конспиративни грешки“ на поета-революционер. След като бяха публикувани мемоарните книги на Цола Драгойчева и на най-широките читателски кръгове станаха ясни *многобройните и различни причини* за големия провал през пролетта на 1942 г. Изнесени бяха ярки факти за полицейското настървение и усърдие, за зловещите предателства, за коварната и пресметлива подготовка на удара. Негови жертви стават десетки народни синове и дъщери, между които има и много по-опитни конспиратори от Никола Вапцаров. Фактите недвусмислено говорят, че в конспиративната верига Вапцаров е бил звено, което е вършило ефикасно своята работа. До момента на арестуването му, под прякото ръководство на такъв опитен боец като Цвятко Радойнов, той изпълнява изискванията на рискованата, изпълнена със случайности и превратности конспиративна дейност.

Предполагам, че в това мнение на Борис Ангелушев са се смесили две различни впечатления, или по-точно — дълбоката и искрена готовност на поета за саможертва, която нашият голям художник е схванал тънко, е пренесена върху конкретната му конспиративна работа като пренебрежение към опасностите и суровите закони на борбата. Мисля, че между тия две неща трябва да се прокара ясна граница. Вапцаров може би е предчувствувал, че ще бъде арестуван, както пише Борис Ангелушев, че ще загине, но той наистина не се е дал напразно — и то не само в онзи духовен смисъл, който ние виждаме сега в неговия живот и в неговата смърт. Той не се е дал напразно и в конкретнополитически смисъл: стремял се е да нанесе заедно с другарите си жестоки удари на жестокостта и цялата му практическа енергия през този период е била съобразена с характера на двубоя. Ето защо в израза, че Вапцаров не е подготвял саможертва, а е бил предопределен за нея, не бива да се вижда неумението или нежеланието на поета-революционер да си дава сметка за безпощадността на кръвопролитията, а нещо по-значимо, което крият тия думи — целенасоченото органично единство между психика, мироглед, творчество и поведение, единство, което поставя Вапцаров на най-трудното място в борбата като естествена закономерност на неговия живот.

Видяхме, че готовността на Вапцаров за саможертва не се проявява само през последния етап от жизнения му път. Няма никакво съмнение, че тук същията на неговата душевност се изявява най-ярко, че залогът е най-голям, че най-драматично се разкрива връзката между живота и поетическото му слово, което се възприема като знак не само в духовната, но и в житейската му биография. Тази готовност за саможертва, това самоотвержено „заемане на своето място“ се проявява категорично и в отношението на Вапцаров към отделния човек, и в държането му сред микроколективите през различните моменти от неговия живот. И тук възниква същественият въпрос: какви по-дълбоки вътрешни импулси са определяли това поведение на Вапцаров, каква е общата духовна предпоставка, върху която се гради единството на неговата личност?

Що се отнася до политическата, до пряко революционната му дейност, неговият граждански подвиг е обясняван неведнъж точно и ясно: като дисциплиниран член на Българската комунистическа партия Никола Вапцаров приема нейните цели и задачи и дава всичко, на което е способен, в революционната борба; притежаващ високо съзнание за комунистически дълг, с изострена комунистическа съвест, той изпълнява всяка повеля на партията в сражението с фашизма. Тази характеристика се отнася и за хилядите комунисти-революционери, които изнесоха на плещите си многолетната кървава борба с капитализма и фашизма, но с нея не се изчерпва светът на отделните индивидуалности. Защото в дълбо-

чината на понятията „комунистически дълг“, „комунистическа съвест“ се крие сложен комплекс от теоретически схващания, идейни предпоставки, морални подбуди, волеви и емоционални качества, които формират и ръководят живота на революционерите и които при всяка личност имат различно съотношение, различно относително тегло. Мисля, че тъкмо това създава многообразието от ярки индивидуалности в единния морално-политически тип на революционера-комунист. Този проблем е извънредно важен както от социално-психологическа гледна точка, така и във връзка с образа на революционера в съвременната литература. В случая за нас е съществено само да го отбележим, доколкото той засяга въпроса за личността на Вапцаров.

Ако се обърнем към живота и творчеството на поета-революционер и подирим основния импулс на неговото гражданско поведение, наред с теоретическата убеденост, наред с трезвите политически доводи във всеки момент и при всички обстоятелства на неговото битие ние ще открием една изключително остра *хуманистична чувствителност*. Тя е главното звено на неговото вътрешно устройство, засвидетелствувана е от най-ранното му детство, може да се каже, че тя е неговият индивидуален белег още в предисторията на обществения му живот. Тази хуманистична чувствителност определя както отношенията му с отделния човек, така и мястото му сред колективите, в които е живял — в семейството, в другарската среда, в труда, по време на учението и борбата. Както видяхме, нейните разнообразни форми на проява изпъкват във всички сфери на личния му живот. Убеден съм, че в крайна сметка тъкмо тази изострена хуманистична чувствителност го отвежда до идеите на комунизма, че тя е първопричината Вапцаров да се свърже и организационно с комунистическата партия. Тук и само тук неговата индивидуалност намира смисъл и цел на съществуването си с всички произтичащи от това съзнание практически последици. Вапцаровото индивидуално хуманистично чувствуване намира *лично, философско и историческо* оправдание и подкрепа в хуманизма на комунистическите идеи и в хуманистичните преки цели на комунистическата партия. Животът на Вапцаров разкрива изключително хармонична среща на философските и политическите идеи с морално-психологическите качества на личността. Тъкмо от такива срещи, от такова органично сливане между хуманистичните идеи и човека са се раждали най-всеотдайните борци във всички революционни епохи, най-светлите синове на човечеството, които не са имали други вътрешни подбуди и цели освен стремленията на общността, чиито представители са били те.

Историята познава и други случаи, когато реакционни, антихуманни идеи са намирали благодатна морално-психологическа почва в душевността на различни дейци и оттук е избликвала мрачна всеотдайност, демонична сила, фанатично настървение при преследване на духовните и житейските цели. Обща характерна черта на този тип личности е тяхната вяра в идеята и неверието им в човека, което понякога се проявява явно, но по-често е прикрито зад разнообразни идеологически построения. Това противопоставяне на идеята срещу човека е пръв белег за реакционната същност както на идеята, така и на личностите, които я изповядват и се борят за нея.

Защото основен критерий за световния прогрес е хуманизмът, хуманистичното съдържание на различните явления, искрената вяра в човека и в живота, който твори той, създаването на такива възможности за човека, при които той може да разгръща безграничните си способности.

Вапцаров напълно съзнателно заема своето място като хуманист и комунист в борбата против фашизма. Хармоничното съчетание между комунистическия хуманизъм и индивидуалните му морално-психически качества разкрива пред него смисъла и перспективите на тази борба. Струва ми се, има нещо символично в случайния факт, че Вапцаров става член на комунистическата партия в годината,

когато една от най-опасните разновидности на фашизма — националсоциализмът — идва на власт. Думата „фашизъм“ би могла да се дешифрира като „анти-хуманизъм“. Фашизмът има идеята да превърне човека в механичен инструмент на тотализираната държава със строго регламентирани и крайно ограничени функции. Всяка човешка единица подлежи на морално и физическо унищожение, ако не отговаря на предписания регламент (раса, народност, произход, партийна принадлежност и пр.) и ако не желае или не може да изпълнява определените ѝ функции. Всяка човешка единица поотделно и целите народи трябва да бъдат затворени в тясно духовно пространство — опитите да се излезе от него се санкционират с унищожение. Основен принцип на отношенията между единиците е отчуждението, подозрителността и недоверието — както между индивидите, така и между народите. Тъй като според фашизма съществуват „висши“ и „низши“ народи, хора-господари и хора-роботи, на „висшите“ и на „господарите“ е позволено всичко по отношение на „низшите“ и „робите“. Фашизмът, от чиято отровна плесен светът не се е отърсил и днес, лишава индивида от вяра в себе-подобните му, стимулира най-тъмните инстинкти в дълбините на човека, с всички възможни икономически, политически и идеологически средства заплашва смисъла и перспективите на човешкото съществуване.

Борбата против фашизма по времето на Вапцаров е борба за спасяване на човека и на човечеството, която мобилизира енергията на всички демократични, човеколюбиви сили в света. В това сражение той участва с дело и слово като личност-хуманист, като българин-патриот, като комунист, като гражданин на човечеството. Участва със своята съзнателна готовност за саможертва и с хуманистичната действеност на поезията си.

Творчеството на Вапцаров е документ за духовната му биография, то служи като източник за разбиране на личността му. При Вапцаров трудно може да се открие несъответствие между творческа и житейска индивидуалност, което често се среща в литературата и е характерен белег на някои школи и течения. Неговото хуманистично чувстване, изявено така категорично в индивидуално поведение и обществена дейност, е отличителна черта и на поетическото му творчество. Вапцаровите песни защитават човешките духовни ценности, показват хуманистичния смисъл на напрегнатата съпротива срещу капитализма и фашизма, създават един неповторим поетически стил, в който се оглежда острата конфликтност на времето. В световната поезия на 30-те—40-те години Вапцаровото творчество е явление с изключително хуманистично съдържание, изразяващо както проблемите, психологията и социалните борби на своя народ, така и чувствата, естетическите търсения, хуманистичните стремления и социално-психологическите процеси на цялото борещо се против стария свят човечество. Ето защо неговите песни са органична част от духовния живот не само на българина, те стигнаха и най-далечните краища на земята и бяха приети като глас на будната човешка съвест. На границата между две епохи, във време на революционен подем, когато от народната душа мощно избликват най-добрите ѝ сили, Вапцаров намери най-приласкаващите и остри, най-сърдечните и мобилизиращи слова и изпя горди песни за човека, които разчупват тесните граници на времето и пространството — те са влезли дълбоко в душевността на българина и отекват по всички краища на тревожната ни планета, за да участвуват във все още незавършената битка в защита на човека.

Опирайки се на собствения си социално-психологически опит и вниквайки проникателно в духовния строй на своето време, Вапцаров разкрива човека в неговото движение, с цялата сложност на израстването му, с неизчерпаемите му душевни заложи, с богатствата му от терзания и победи, суровост и нежност, скрито зад твърдостта страдание и вяра. Това е комунистът, способен да защити живота, човека и светлината на бъдещите дни; това е работникът — безкомпро-

мисен борец, грижовен другар, патриот и интернационалист; това е човекът, който попада на хора и осъзнава отвратителната мерзост на живота; това е покрусената испанска жена, която намира сили да съзри зад личния си трагизъм „пламъци на смърт щастлива“ в очите на борците срещу фашизма; това е огняро-интелигентът, в чиито ум и сърце се кръстосват най-сложните идейни, политически, философски, нравствени, естетически въпроси на времето, героят, който съзнава силата на своите ръце и правотата на своето дело и може да заяви:

Зная своето място

във живота

и напразно

няма да се дам.

Честно ще умра като

работник

в боя ни

за хляб и свобода.

Хуманистичното чувствуване на Вапцаров, съчетано с изостреното виждане на революционното стълкновение във всички сфери на човешкото, създават активната защита на човека в поезията му. В бездната на фашисткия гнет и в разгара на борбата с него Вапцаровите песни възвръщат на човека вярата му в себе си, обичта му към живота и родината, способността му да мечтае, да се бори, да твори и да възприема красотата на света. Те преодоляват отчуждението на личността и ѝ сочат възможностите за пълноценно човешко усвояване на действителността. Вапцаров постига едно изумително въздействащо единство на идейно-нравствено и естетическо, на лиричната топлина и епичното обобщение, на миналото, настоящето и бъдещето, на интимното внушение и рязкото отрицание, най-висок синтез на личностното и класовото, на психологическото и социалното, на човека и историята.

И чрез песните си Вапцаров заема своето място в живота така, както го е заемал в човешкия си път. А на всяка крачка по този път ние виждаме в същност поезията на хуманистичното себераздаване, на осъзнатата готовност за саможертва в името на другите. Най-страстните мечтатели са виждали именно в това идеала за човека. А думите на най-страстния от тях, на хуманиста, на дълбоко вярващия в хората Фьодор Михайлович Достоевски могат да се отнесат в пълна мяра и за Вапцаров: „Извършената по своя воля, свършено съзнателно и от никого неналожена цялостна саможертва в полза на всички е според мен признак на най-високо развитие на личността, на най-високото ѝ могъщество, на най-високо самообладание, на най-висока свобода на собствената воля. . . Силно развитата личност, напълно уверена в своето право да бъде личност, която вече няма никакъв страх за себе си, нищо друго и не може да направи от своята личност, тоест никаква употреба повече от това — да я отдаде изцяло на всички. . .“

Човеколюбието на Вапцаров поставя въпроса: Какви са неговите ценностни критерии за човека? Върху какво се гради Вапцаровата вяра в човека и в бъдещето му?

Един от отговорите може да се срещне пряко изразен в много от неговите творби. Това в същност е и темата на „Песен за човека“. Стихотворението има формата на поетически разказ, чиято цел е да се противопостави на твърдението: „Аз мразя човека“. Позицията на Вапцаров, поетическата идея са контрапункт на тия думи, опровержение на човеконенавистническата теза във възникналия спор. „Спорът“, разбира се, не се ограничава в словопрението между „поета“ и нервната „дама“. Това е спор-двубой в гигантски мащаби между два свята и в неговата същност няма нищо отвлечено, защото върху различните концепции за човека се градят противоположни идеологически платформи, които от своя

страна оправдават и осветяват съвършено конкретни политически явления със съдбоносно значение за човека, за обекта на този „спор“. И думите:

Залива ме с кални потоци
от ропот
и град от словесна
атака,

сочат в същност най-безобидните средства за действие в тази историческа колизия.

Повратният момент в душевността на поетическия герой, на отцеубиеца е изобразен пределно кратко:

Отвели тогава злодея
злосторен,
затворили този субект.
Но във затвора попаднал на хора
и станал
ч о в е к .

На времето тия стихове, а и цялото стихотворение не са се харесвали на някои Вапцарови слушатели, които са смятали, че е психологически неубедително такова превращение на убиеца в ч о в е к . Мотивировката:

Не зная с каква е
закваса заквасен,
не зная и как е
замесен,
но своята участ
от книга по-ясна
му станала с някаква песен

е изглеждала недостатъчна. Бойка Вапцарова предава в спомените си как поетът е обяснявал пред скептиците психиката на своя герой, възможността за прелом в душевността му. Още по-важно е, че пределната експресивност на поетическия разказ, завладяващото емоционално напрежение, развитието на поетическата идея ни карат да вярваме без допълнителни разяснения в художествената правда на образа. Освен всичко друго стихотворението ни разкрива и един от съществените ценностни критерии на Вапцаров към човека. Това е стремежът и способността на личността да се развива, да се променя към по-добро, да израства. Зърното на такъв стремеж и на такава способност е формирало отношението на Вапцаров и към отделния индивид, и към различните човешки колективи, и към човека изобщо. Стремежът към развитие и израстване се изразява в борческата активност и в непримиримостта на човека към злото, което се таи и в него, и в заобикалящия го свят. А като личност и творец Вапцаров е поставял тъкмо тези неща на първо място в оценката си на човека.

И с житейското си поведение, и с творчеството си той се противопоставя на схващането, че човекът е непроменяща се даденост, която независимо от обстоятелствата проявява единствено своите вкоренени, вродени, предопределени качества и недостатъци. Това схващане е най-удобното за всички обществени системи, които разделят и сблъскват хората, регламентират тясно предназначението им в живота, пречупват полетите им, ограничават възможностите им за труд и творчество. Тъкмо в борбата срещу една от тия обществени системи, в защита на човешката способност за израстване Вапцаров зае своето саможертвено място.

Не по-малко важен ценностен критерий на Вапцаров към човека е трудът. Той е бил дълбоко убеден, че общество, в което не ценят човека по резултатите

на неговия творчески труд, а по други принципи — колкото и основателни да се представят те, — такова общество е обречено на загиване, на мъчителна агония, която трови човешките добродетели, извращава най-съкровеното в човешката същност. Обществена система, която лишава човека от правото на труд, какъвто е способен да извършва, прави едно от най-големите престъпления спрямо личността, защото ѝ отнема смисъла и най-голямата ценност в живота. В свободния труд Вапцаров вижда най-цялостната реализация на човека, неговото борческо израстване, а труда смята пробен камък за значимото у всяка личност.

Светът, срещу който Вапцаров се бори, обезсмисля труда, като отнема от хората плодовете му. Поругава го и го отчуждава от човека, като насочва неговите резултати срещу трудовите маси. Този свят е настроен враждебно към свободния творчески труд, като заплашва да оскверни отношението на човека към най-ценния негов дар, да превърне вълнуващата трудова отговорност в механично изпълнение на определени функции, радостта от труда — в отблъскваща тежоба, чувството за съзнателно участие при изграждането на света — в безлично подчиняване на външната необходимост. Този свят дълбоко в себе си се страхува от свободния творчески труд, защото тъкмо в такъв труд израства самосъзнанието на човека за неговото високо предназначение, стремежът му да заеме своето достойно място на земята. Неслучайно фашизмът се плаши от талантите, ненавижда ги и ги унищожава морално и физически. Неслучайно той култивира, въздига и превръща в еталон сивата посредственост, която е бездарна за труд, но е надарена с безмозъчно послушание и е годна за всякаква дресировка. Защото талантът представлява възможност за най-широко и ползотворно разгръщане на труда, за раждане на всеобхватна инициатива. Талантът сам по себе си е концентриран труд, насочен към изменение на съществуващата действителност.

Да защитава човека за Вапцаров означава да защитава труда на човека. В най-светлите мечти на поета бъдещето се очертава с възможността за разгръщане на човешкия труд и с признанието на труда като първа добродетел на личността. Мисля, че темата „за машините“, която често бива сочена във Вапцаровата поезия, разкрива една страна от по-общия и важен проблем за човека и труда, израз е на този хуманистичен, класовопролетарски ценностен критерий на Вапцаров към човека. Перспективата на борбата срещу стария свят, жадуваната пролет на човечеството неизменно е свързана с труда:

Ще се радват на труда си хората
и ще се обичат като братя.

Струва ми се, че в творчеството на Вапцаров не може да се намери по-кратък и вълнуващ израз на неговите идеали за очакваното устройство на човешкото общество. Той не си е представял по-добра участ за човека от свободния труд и друг критерий за значимостта на личността и мястото ѝ в колектива освен труда, посветен на общото благо. Какво голямо значение има и за нас този ценностен критерий за човека! Вапцаров споделя най-хуманния идеал, роден от живота, осветлявал многолетните сражения на трудовите хора, залегнал в основите на социалистическите идеи. И го е споделял не само умозрително, той се е превърнал в органична съставка на неговата душевност, ориентир както във всекидневието му, така и в най-тежки мигове на живота.

Вапцаров не е приемал никакви привилегии в обществото освен привилегията на труда. Той е изпитвал изгарящ срам и при най-малкия намек да ползува дори най-дребна привилегия, не е допускал пред себе си чужди помисли за нетрудови привилегии, а десетки свидетелства и случаи доказват, че у него при никакви обстоятелства не са се раждали подобни помисли. Защото, какво значи

да имаш претенции за привилегии? Това значи да имаш съзнанието, че ти принадлежат а ргіогі — по наследство или поради социалното ти положение — повече права, отколкото притежава другият, при ползуването на житейските блага — във всички области на сложните обществени отношения, в моралната и юридическата сфера, в икономическата конюнктура и пр. Това значи да консумираш и унизяваш труда на другия. Съзнанието за право на нетрудови привилегии се е пръкнало в класовото общество, изживяло е различни метаморфози — от робовладелския и феодалния аристократизъм до буржоазния плутократизъм — и винаги е изразявало най-откровено класовия, корпоративния и индивидуалния егоизъм. Нищо по-чуждо не е могло да има, от това съзнание за комунист като Вапцаров. А при онази обстановка в България той е могъл да ползува родствено-наследствени привилегии. Георги Караславов направо заявява: „... С името и влиянието на баща си той можеше като хиляди други да заеме някоя лека служба, някоя синекурна длъжност, каквите длъжности тогава се раздаваха наляво и надясно...“

Въпросът, разбира се, не е само до синекурната длъжност. Той е засягал възможността за най-широк кръг житейски предимства, получени без труд, защото малцина като Йонко Вапцаров са имали такива широки „връзки“ — от върха на монархично-буржоазна България, през различните столични величия до провинциалните икономически и политически стълбове на държавата. Въпросът е до принципния отказ на Вапцаров да ползува възможностите на предимствата и ходатайствата, до рязкото му отдалечаване от господстващия морал на приспособленчество и кариеризъм.

Колко искрена е била убедеността на Вапцаров, че най-високо мерило за човека е неговият труд, се вижда от един особено трагичен случай, за който пак разказва Георги Караславов. Малкият син на поета е бил погребан само от двамата. На покрусената майка не са стигнали силите за тази последна раздяла. „Вапцаров вдигна малкия капак — пише Караславов. — Гробарят се отстрани на около двайсетина разкрача. Бащата се вторачи във восьмното лице на своята рожба, сетне се наведе, целуна гладкото челце и въздъхна дълбоко.

— Милият, ударник щеше да ми стане той! — каза само, вдигна се и се загледа за миг някъде на северозапад.

Прощалните думи на бащата към сина ме поразиха. Когато съветски вестници ни попадаха, ние четяхме за ударници, но не вниквахме в дълбокото социалистическо съдържание на тази дума. А работникът Вапцаров знаеше какво значение има думата ударник. И за своя син той не е отреждал по-честен дял в живота на бъдещата социалистическа държава от това да бъде ударник.“

Тези думи са поразителни и за нас. Поразителни са с необикновеното единство между интимни вълнения и обществени идеи. Но само у такъв човек може да се роди страстна и безкомпромисна последователност и целеустременост във всички области на духа и делото. Само такъв човек може да заеме своето място достойно и еднакво убедено във всички сфери на живота.

Навсякъде, където Вапцаров е присъствувал като личност, и навсякъде, докъдето е стигнало поетическото му слово, той създава здрави човешки общности. В личните си отношения с хората той като малцина е умее да гради общността на сърдечното другарство, на братската солидарност, на душевното разбирателство. И когато срещнем в поезията му думите: „Аз имах другар...“, ние се докосваме до чистотата на искрено и всеотдайно другарско чувство, което преодолява отчуждението и ни свързва с ближния.

Работникът, комунистът Вапцаров храбро се бори за общността на своята класа върху принципите на пролетарския интернационализъм и комунистическия хуманизъм. И когато срещнем в поезията му стиховете:

А аз съм тук
и там. —

Навред. —

Един работник от Тексас,
хамалин от Алжир,

поет. . .

Навред съм аз!

Навред съм аз! —

ние се свързваме духовно с общността на революционната класа.

Като българин, като патриот Вапцаров отдава докрай своите сили, за да укрепи общността на трудовите хора от своята родина в борбата им за свобода. И когато четем стиховете:

Та аз съм просмукан!

от мъка

и чукам

на вашата съвест

за нещо по-висше,

което е вплетено

в нашия спомен,

което напева

в ушите невинно,

което гневно

в гърдите напират,

умира

и пак се заражда

в сърцето

и носи прекрасното име

Родина! —

ние усещаме по-живо и своето място под небето на България.

Като човек сред човечеството Вапцаров служи на голямата идея за изграждане на световна, всечовешка общност, която ще премахне разединението на народите, ще унищожи хилядолетния гнет на експлоатацията и поробителството и ще напише на своето знаме: „Всичко в името на човека, всичко за благо на човека!“ И когато четем стиховете, публикувани няколко дни преди да го арестуват:

Но слушай как в студеното звънтят

през тази нощ антените отчетливо.

И аз не спя, и те не ще заспят,

и ти не ще заспиш, човечество —

ние се приобщаваме към поривите на нашия тревожен свят.

Последната своя песен Вапцаров създава с вяра в единството на хората, които се съпротивяват на насието, с доверие в човешката общност, с убежденост, че в борбата за справедлив живот човекът ще заеме достойно своето място.

Борбата е безмилостно жестока.

Борбата, както казват, е епична.

Аз паднах. Друг ще ме смени и. . . толкоз.

Какво тук значи някаква си личност!

Разстрел, и след разстрела — червей.

Това е толкоз просто и логично.

Но в бурята ще бъдем пак със тебе,
народе мой, защото те обичахме.

Родена на предела между живота и смъртта, тази песен съдържа отблясъка на най-чист живот, живян и предусещан в бъдещето; живот, постигнал най-дълбоки духовни връзки, най-дълбока общност между човека и света.

Заради тази общност Вапцаров заема своето място в живота — като брат до брата, като комунист сред работническата класа, като българин в отечеството си, като личност сред човечеството. Заради тази общност на бъдещия комунизъм той заема и последното си място — пред стената за разстрел. И заради всичко това Никола Вапцаров заема трайно своето място в съзнанието на хората, които се трудят, страдат, борят се и се надяват на по-добри дни.

Разбира се, не е само за симехурната дълбочина на най-широката и най-чужда предметна област като Никола Вапцаров да се амали такива широкочестотни бураси на българина, през различните етапи на неговия и политически събитие. Но именно това е Никола Вапцаров да ползва възможностите, да донесе му отдалечаване от идеологическите и политически.

Никола Вапцаров е била видността на Вапцаров, която е изгубила своята сила от един особено трагичен случай, в който изглежда Георги Караславов. Младият син на поета е бил изгубен само от два дни. На изгубения майка не са стигнали силите за тази последна размяна. Караславов-младши умира в дните Караславов. — Това е отстраняване на един от най-големите. Бащата се вторачи в своята отчаяна и лична своя жажба, която се превръща в една отчаяна и дълбока.

Това думи са изгубени и за нас. Поради това, че Вапцаров е един от най-големите и най-чужди. Но само това е един от най-големите и най-чужди. Само това е един от най-големите и най-чужди. Само това е един от най-големите и най-чужди.

Това думи са изгубени и за нас. Поради това, че Вапцаров е един от най-големите и най-чужди. Но само това е един от най-големите и най-чужди. Само това е един от най-големите и най-чужди.

Това думи са изгубени и за нас. Поради това, че Вапцаров е един от най-големите и най-чужди. Но само това е един от най-големите и най-чужди. Само това е един от най-големите и най-чужди.

ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ

Иван Попиванов

Между черния цвят, който властвува е поезията на Яворов, изпълнен с трагически дълбини, и белия цвят, който властвува в поезията на Лилiev, изпълнен с крехка чупливост, струи мощната вълна на една борческа литература, израз на борческия характер на нашия народ. Неговата любов към родината е рядко свенлива, но тя подхранва вихрения патос на неговата борба за съществуване и щастливо бъдеще.

Ефрем Каранфилов

Оригинален е творческият лик на литературния критик Ефрем Каранфилов, неговият подход на вдъхновен тълкувател и ценител на литературата. В съвременната ни критика той е един от най-авторитетните автори; погледът му е насочен към съвременността; неговите статии, книги, изследвания привличат вниманието на читателите и вълнуват, обогатяват представите и съзнанието.

Още по времето, когато у нас се ширеха догматизмът и схоластиката, когато пример за критическо изложение беше наборът от клиширани фрази, еднотипно очертаващи външните контури на сложните явления, когато в преобладаващите случаи всяка свежа мисъл и всяко чувство в критическите писания се фризираше и изсушаваше до крайни предели, Ефрем Каранфилов започна да пише по съвършено нов начин — с оглед на личното в темперамента си, с оглед на оригиналната си физиономия на творец и критик. Силно впечатление му прави хубавото в изкуството, то пленява въображението му, то изпъква с първостепенна сила в съзнанието му. Отвращението от пошлото и грозното по-рядко се изявява у него в преки писания, по-често то се очертава косвено чрез отдръпване в сферата на възвишеното и светлото. С анализирането на красотата той сякаш си поставя броня срещу бездушието на отрицателното. Чистите думи и изрази сами непосредствено се раждат в речта му. Дълбоката му обич към красотата ги създава. И въпросът не е само в емоционалния израз, не е само в поетичната фраза, която съперничи на белетристичното изложение. Въпросът съвсем не е пък в повърхностното освежаване на слога, в кокетизирането с метафори — нали някои така разбират „есеизма“? . . . В студиите на Ефрем Каранфилов новаторският подход е в самото мисловно отношение, в самите позиции на автора, в облика му на проникновен интерпретатор. Той вижда образите на героите по нов начин, вни-

мателно анализира психологическите тънкости. Не ни казва неща, познати на всеки, а отваря очите ни за детайли, които сме гледали, но не сме видели. Метафорите, разбира се, не пречат, те също може да се употребяват, стига да не звучат претенциозно и натрапено. В развитието на Каранфилов виждаме, че отначало той вмъкваше повече метафори, а по-късно започна по-пестеливо да си служи с тях, не разточителствува, стреми се към синтезирана изразност, при която акцентът пада преди всичко на мисълта и която се постига с външна съдържаност на фразовите нюанси, с привидно спокойствие и безразличие. Зад текста намира своеобразното чувство на автора. Той не бърза да изрази позицията си, да демонстрира натрапчиво вълнението си, макар че не си служи и с изкуствени средства, за да го прикрие.

Ефрем Каранфилов е издал вече много книги — той е продуктивен автор. Първата му книга излезе през 1955 г. Оттогава до днес почти всяка година той издава по една или дори две книги. И количеството винаги е съчетано с високо качество, с възискателност и прецизност. Най-значителните творби на критика отдавна са познати на читателите ни: „Поезия в прозата“ (1957), „Сенки от миналото“ (1960), „Съвременност и майсторство“ (1961), трилогията „Герои и характери“ (1962—1967), „Български поети“ (1965), „Литературно-критически статии“ (1966), „Българи“ (1968—1971), „Съвременност и белетристика“ (1969), „Минало и съвременност“ (1972), „Съвременност и литературни жанрове“ (1973) и др.

Във всички свои статии и студии Ефрем Каранфилов се бори *срещу шаблона, застоя и еднообразието*. Увлича го устремът напред, движението напред, вечната интензивност на тревожните *творчески* пориви. Привличат го романтиката на строителството, творческите огнища, пръснати навред в страната ни, свързани с духовната атмосфера на нашата съвременност, която му е така близка — неслучайно в заглавията на някои от неговите книги се среща думата „съвременност“. Критикът е проникнат от патоса на нашето време. Той е свързан с устрема към светло бъдеще на народа. Дори и когато пише за миналото, пак не се откъсва от днешните проблеми, мисленето му е съвременно и интелектуално извисено.

Авторът нарича статиите си *есе*. Това до голяма степен е основателно, тъй като в тях има много белетристични елементи. Но несъмнено означението е все пак условно. Има автори, които твърдят, че Е. Каранфилов е само есеист, а не е литературен критик. Това е неправилно.

В същност във всички книги на Каранфилов подходът е сложен — преплитат се *литературнокритическото и есеистичното интерпретиране*, в речта има и безспорни белетристични елементи. Неговите тълкувания са колкото остроумни, оригинални и самостоятелни, толкова и свързани повече или по-малко тясно с разглежданите творчески обекти. В статиите си Ефрем Каранфилов анализира ред творби, които дълбоко и продължително са го вълнували, заангажирали са вниманието му с новаторски тенденции, почувствувал ги е като вътрешно сродни. Пред погледа му постоянно изпъкват видения — образи от произведения на големи майстори, наши и чуждестранни; тях той носи в душата си като цял приказен свят, изпълнен с красота и съвършенство, с мелодия и ритъм, с чар и благородство. И този свят е колкото на другите творци, толкова или почти толкова и негов собствен — защото авторът винаги влага и своето творческо отношение, лично виждане, чувствуване. Когато пише и за свои съвременници, Каранфилов също така не застава в позата на коментатор, а се стреми да бъде творец наравно с творците. Понякога дори, увлечен, ги изпреварва — поддава се на склонност да посочва в творбите на писатели и мисли, които са по-богати от техните собствени намерения — подобно диригент на хора, който, овладял от общото вдъхновение, навремени не само ръководи, но и сам влага гласа си за постигане на общата съвършена хармония.

Ефрем Каранфилов има и „чисти“ есета — това са преди всичко неговите вдъхновени анализи на социални и етични явления (например книгата „Сенки от миналото“). Както е известно, като литературна жанрова форма есето е своеобразно органическо съчетание между белетристичен подход, философско отношение и психологическо проникновение, без сюжетно изграждане, чрез капризно организирани асоциации, чрез хрумвания, различни аспекти на съждения и чувствавания във връзка с определени обекти, които са повече повод, отколкото предмет на разглеждане. Несъмнено есеистичен подход е напълно възможно да се използва и във връзка с литературно произведение — както и с всички явления от действителността изобщо. Обаче есеистиката по повод литературно произведение не е в истинския смисъл на думата литературна критика, макар че може да бъде пълноценна като творческа дейност, дори да бъде с блестящи завоевания. При есеистиката винаги има повече или по-малко чувствително отдалечаване от обекта. Когато е запазена поне частична близост, се създава известна възможност за критически интерпретации. Литературната критика не е идентична със своеобразната интелектуална игра по повод. Каквито и стилни насоки да се използват в нея, винаги като основен остава оценъчният елемент, паралелното съпреживяване. И това е характерно за подхода на Каранфилов — той винаги има критерий, винаги осмисля, сложно съпоставя. Критиката е *функция*, тя самостоятелно може да бъде интересна в определени рамки. Наистина критикът винаги говори и за себе си, показва темперамента си, личния си почерк и начин на виждане. Обаче всички тези качества той проявява при по-голяма или по-малка способност да надникне в духовния свят на писателя, който разглежда, да го види със специфичната му същност по своеобразен начин, отговарящ на съкровено то у него.

Ф. Нерико е писал: „Критиката е лесна, изкуството е мъчно.“ Не бих искал да оспорвам подобно пресилено твърдение, което за изненада споделят мнозина. Но смятам за несъмнено едно — има такава критика, в облика на която изпъкват на преден план определени елементи на изкуството. Тя поне не би могла да бъде смятана за лесна. . . Именно от подобен тип е критическата дейност на Ефрем Каранфилов. Тук, разбира се, самостоятелността на творческата инвенция все пак е относителна, защото богатството и силата на критиката се проявяват само в съотношение с други ценности, в „стълкновение“ с мисловно-емоционалния свят на другите творци.

Подходът на Каранфилов в литературната критика е най-уместно да бъде определен като *емоционално-експресивен*. В него винаги — дори и когато елементите на изкуство преобладават — има поне известна научна основа, винаги има и обективен елемент, стабилност на творческите постановки. Не е възможно да се извърши оценъчно-анализаторска работа без богата теоретическа ерудиция (а такава ерудиция — пълноценна и зряла — Ефрем Каранфилов безспорно притежава), без вярно разбиране за същността на художествената литература. Нужни са и богати знания за литературата на миналото, боравене с безброй много факти и явления. Това обаче не значи, че критикът винаги трябва да изрежда фактите или пък да си служи с мъдри и остроумни цитати, да посочва малко известни имена. . . Критикът систематизира и квалифицира ред литературни процеси и явления в своята предварителна подготвителна работа, поне в съзнанието си. Той винаги ги има пред вид в тяхното сложно взаимоотношение. Често излиза от тях, както и от светогледно-интелектуално зрителна позиция, която му дава възможност да следва една линия на творческо поведение, да отстоява своите принципи. Друг е въпросът, че в конкретните си анализи мнозина критици не развиват подробно логическите си съображения, а акцентуват върху емоционалните изяви, подбудени от конкретното произведение, стремят се да вложат повече въображение при възприемането, като се домогват до допълнителното

внушение, до намеците и полутоните на авторовите концепции. С повече чувства, с повече експресивност, с по-разнообразни способности, често аналогични на белетристичните способности (но никога идентични!) те се стремят да се домогват до същността на художествените образи, да обхванат индивидуалното, характерно за твореца. Разчитат много на вкуса си, на непосредствения усет при конкретното анализиране: това обаче не означава, че усетът винаги ги ръководи като абсолютен господар над техните способности и методи. Също така те спират вниманието си на образи, които им харесват, допадат им, приятни им са. Те биха могли и да обяснят аргументирано и подробно кое им харесва, но предпочитат да отбягнат сложното поставяне на принципи и съждения било за художественото майсторство, било за социалната първооснова на творбата, за да бъдат интересни за читателите и за да въздействуват по-ярко. Не ги интересува много-много всичко, което свързва творбата или писателя с другите явления на изкуството, културата или обществото, изразено като постановка, логическа формулировка. Тази липса те компенсират с верни изказвания, мисли и наблюдения за специфичните отлики на творбата като автономна даденост или като корелативна величина.

Този подход в критиката е много стар. Той винаги се е развивал наред с противоположния и двата подхода никога не са си пречели, винаги са били необходими за пълноценното разглеждане на литературата и изкуството. Лоши са крайностите: лошо е, когато *проблемно-аналитичното* се е превръщало в абстрактно или шаблонно-сухо изложение на догми, които нямат почти нищо общо с художествената практика; лошо е също така, когато емоционално-експресивното се е трансформирало в конгломерат от субективистични приумици или маниерни интерпретации, когато наивното вмъкване на пресилени метафори се е считало — както и до наши дни понякога се счита — за богатство на стила и чувствуването.

Но у Ефрем Каранфилов подобни крайности не се наблюдават — той никога не се е увличал в маниерност или претенциозна игра. Подходът му на критик е стабилно-уравновесен, целесъобразен, жизнен.

Проблемите, които критикът много обича и с които се занимава, са трудни за разглеждане: интересува го героичното, интересува го душевността на строителите, романтиката и мечтателността, поривите на труда, патриотизмът и изпълнението на дълга. Малко ли е писано по тези неща, какво би могло да се каже още, няма ли опасност да се стигне до шаблон? Някои проблеми са на една само крачка сякаш от схематизма и опростителството, от стереотипните писания дотолкова, че понякога ни се струват неразделни от тях. Струва ни се, че започне ли някой да говори за героизма, непременно ще изпадне във фалшив тон, в пресилена патетичност, или пък в полезно, но бездушно нравоучителство, ще заеме позата на оратор и ще реди мъртви слова, с много напереност и преднамереност. Нищо подобно няма у Каранфилов. Навсякъде, където говори по тези проблеми, той предава впечатления от литературни творби — свежо и темпераментно, — изразява свои мисли по повод на наблюдения от живота и изкуството. Вълнуват го въпросите на човешката красота, на етичното и хуманното. И той ги разглежда не само от естетическо, но и от психологическо-философско гледище. Не мъдрува отвлечено — пише пластично, свежо, поетично. Същевременно анализира проблема със съдържателността на изследователя, с увлечението на твореца.

Ето например проблема за героичното. Той съвсем не е така ясен и лесен. Тази естетическа категория няма един единен облик. Безбройни са отсенките на героичните проявления в живота, още по-голямо е разнообразието в литературата. Има различни типове героично. В някои от тях е много категорична и близка

връзката с прекрасното и възвишеното. В други наблюдаваме сближаване и дори преплитане с други естетически категории, дори и с антиподни.

Ефрем Каранфилов показва интересни и богати аспекти на героичното във връзка с образни превъплъщения в художествената литература. Той проявява траен афинитет към тази естетическа категория, свързва я с други естетически категории, анализира проявленията на подвига, намиращи най-пълно израз в мълчаливото служене на дълга и красотата. Чрез анализите на Балзак, Толстой, Куприн, Егзюпери, Шолохов, Страшимиров, Йовков, Вежинов и други писатели, както и на мемоарни творби за партизанското движение са показани не само различни много сложни и характерни явления, представящи героичното, но и естетически търсения, виждания и оценки. Каранфилов има определено разбиране за връзката на героичното със социалното и етичното. В книгата „Раждане на подвига“ (1966) той пише:

„Трябва по-дълбоко да се надникне, за да се види как умело са преплетени социалните с моралните и моралните с психологическите проблеми.

Трагично е, когато героичното се превръща в смешно. Когато хитреците заместват героите. И когато хитреците се надсмиват над онова, което се нарича подвиг, саможертва, безкористност. Винаги е трагично, когато общество на заможатели дюкянджии замества всички човешки добродетели с едно качество — способността да се печелят пари. Трагично е, когато старите революционни добродетели като чест, вяръност, нравствена устойчивост умират безславно.“

В съотношението между героично и трагично авторът набелязва и други важни аспекти. Проникновени са и мислите му за връзката между героично и творческо начало в съвременността.

Нерядко примерите от литературата, на които спира вниманието си Каранфилов, на пръв поглед са случайно подбрани; какво общо наистина може да има например между образите в „Моцарт и Салиери“ на Пушкин и „Червените дяволи и техният командир“ от Ханс Кристерн, разглеждани в една и съща книга („Творци“), макар и в различни статии. Задача на автора е обаче да осветли от различни аспекти проблема за творческата същност. Като прочетем всички статии на книгата, виждаме една здрава смислова първооснова, жизнена концепция, която обединява и насочва към сърцевината на проблема. Ефрем Каранфилов пише за поетичното творчество като *поет-мислител*, той обагря фактите с *патоса и вдъхновението си*, с темперамента на личността си, при това без да снижава едно мисловно равнище, което е високо.

В много книги на автора интересът му е насочен главно към творческото раждане, творческото присъствие и разкриване. Дори когато говори за мечтатели, революционери и героични подвизи, за патриотични дела, в същност Каранфилов има пред вид преди всичко творческото горене, истинското изявяване на личността в устремността ѝ да създава, да се самонаблюдава, да се усъвършенствува, да се утвърди в самосъзнанието си чрез благороден повик за благо на хората. Като показва различни превъплъщения на съзидателния акт, авторът разкрива и творческото начало у себе си. Възхищава се от смелите, силните, вдъхновените. За него истинските творци са личности с огромна вътрешна енергия, изявена в крупни дела, в размах, в търсене на простор, в широко разперване на крила за могъщ полет. „Там, където смелата и дръзка творческа мечта вехне, там желанията са безкрили“ — казва той. Противопоказни на творческата сила са страхът, желанието да се живее спокойно и без смущения, без тревоги, без вълнения, без великите тръпки на живота. Само дръзновената мечта проправя пътя на творчеството, само героичното горене, смелостта, подвигът водят до творчески завоевания. Неведнъж развива Каранфилов тази мисъл — той я отстоява в анализа си, когато говори и за „Спасителят в ръжта“ на Селинджър, и за трагедията на Стефан Цвайг.

Неговата обич се чувствува и в омразата му. Ако има нещо, което особено да презира критикът, това е *схоластичният дух*, строгата размереност, хербарият на шаблона, който неизменно категоризира явленията, лепва им постоянни етикети и повече не се интересува от същността им, от нюансите им, от измененията им. Изпъква диалектическият му поглед за явленията, способността му вярно да различи истинското от фалшивото, научното от псевдонаучното, творческото от епигонското. Критикувайки догматизма, той знае, че формите на проявлението му не са така откровени и прости, както понякога се мисли, че са сложни превъплъщенията му и че към него също е нужен сложен подход, за да бъдат обяснени безбройните му варианти. Догматизмът, казва ни авторът, ловко се прикрива „зад щитовете на една упорита или лукава, вкостеняла или разтеглива, но винаги войнствуваща псевдонаучност“, той пречи да се почувствуват „мъките на творческата щедрост“. Хубаво е казано! Този синтезиран израз обхваща сложните пътища на един мъчен и трудно обясним процес. За следовниците на догматизма всичко е ясно, всичко е просто и нагледно — техните схващания са особено неподходящи за изкуството, където няма място за унифициране. Като анализира образите в „Моцарт и Салиери“ от Пушкин, Каранфилов изхожда от два основни аспекта — той загребва от богатствата на творбата, от нейните образи и внушения, които тълкува във връзка със собствения си индивидуален облик; от друга страна, той постоянно има пред вид и съвременната ни литература и изкуство, прави съпоставки и внушения във връзка със съвременни културни прояви, без натрапване. Критикът не проявява догматично отношение дори и в преценката си за догматизма, каквато грешка често допускат други тълкуватели. Зад мантията на солидността и непоклатимата увереност често се открива войнствуваща позиция срещу творческото начало, срещу волността и силата на прогресивния дух. Но не бива да се мисли, че догматиците са неизменно сковани и строги — често те външно лековато, като фокусници оперират със своите еднотипни формули така, че създават впечатление за богатство на способите и за дълбочина на мисленето. Обратно, истинските самородни таланти често са противоречиви, изменчиви към по-чистото и хубавото и затова повече са изложени на удари, има много доводи срещу тяхната лабилност. Искрените търсения догматиците обявяват за изобличителни несъвършенства, предимството им е в категоричната неизменност и в готовите формулировки. А именно това е най-антитворческото, предимството е илюзорно.

Явно е, че когато говори за миналия век, за облика на Салиери от малката трагедия на Пушкин, Каранфилов прицелва и съвременния догматизъм. Докато при анализа първостепенното внимание е насочено към конкретно произведение, при обобщенията, при изводите то се обръща към нашето време. Каранфилов търси сходство между явленията от различни епохи и набляга на него, макар че не му е чуждо и разбирането за конкретните различия. Акцентът при естетическата оценка пада върху трайното в изкуството, което е близко на всяко време. В епохи, които имат общи белези, се създават и характери, които си приличат в много отношения. Дали когато говори против администраторите, които се блазнят от малката житейска амбиция, и цитира мисълта на Лабрюйер, критикът няма пред вид и съвременни ситуации? Това в случая, разбира се, не е важно, не е от значение един или друг частен пример, а характерно е общото съждение, показващо позицията на критика. Истинските творци винаги се вдъхновяват от големи задачи, те чувствуват историческо предназначение в делата си, които стоят много по-високо от предходните титли и награди, от стълбиците на администраторската йерархия, отбягвани така упорито от обекта на неговото тълкуване — Еразъм Ротердамски. Като възвеличава гордата независимост на творческия дух, Каранфилов вижда и другата опасност: срашна е самотата, изолираността. Тя убива талантите, пречи им да се възземат — те са нищо въвн от ко-

лектива. Интелектуалната префиненост, позицията на ироничното изчакване, абстрактният хуманизъм, безсилието на отделната личност неизбежно водят до трагедия, намаляват творческата сила, ценността на активното начало, което постепенно угасва под ударите на реакцията и демоничните сили в обществото. Това личи от участието на Стефан Цвайг и на други интелектуалци. . .

* * *

В много статии и книги на критика дълбоко е изразен неговият патриотичен патос. Ефрем Каранфилов се интересува не само от литературните творби, но и от тяхната жизнена основа. Той е писал много есета за войника, за неговото съзнание и чувство за дълг, за отразяването на специфичната му душевност в художествената литература. Най-определено патриотичните пориви на автора намират израз в трилогията „Българи“, където с пиетет и истинско вдъхновение се говори за видни обществени дейци и родолюбци, за писатели и хора на изкуството, отдадени в служба на народа, интерпретират се съществени моменти от историческото развитие на родината ни. Тук критикът е не само критик, не само есеист, но и художник, който дава израз на съкровени си преживявания и мисли, на личното си чувствование и оценяване. Той ни разкрива своето виждане за големи вдъхновени творци и общественици като Паисий, Раковски, Левски, Гоце Делчев, Гео Милев, Хр. Ясенов и др. Ярکو и богато е представен Г. Димитров, с проникновено анализиране на борческата му непримиримост през време на Лайпцигския процес.

С ярък патриотичен облик е и друга значителна творческа проява на критика — книгата „Най-българското време“ (1976).

В заключителните думи към нея Ефрем Каранфилов разкрива подбудите, които са го движили и са направлявали мислите му в процеса на това негово творческо дело. „В чувствата за национална традиция влиза и съзнанието, че принадлежим към една славна литература“ — пише той. И това не е обикновена суперлативна декларация — то е казано и показано в цялата книга на есеиста и критика, свързано е с неговото патриотично съзнание, с дълбоката му обич към народа и родината. „И днес всеки българин носи частица от пламъка на Захари Стоянов. Той живее в нас, макар че не винаги и не всеки съзнава това.“ Една голяма книга от нашето литературно и историческо развитие, каквато е „Записки по българските въстания“ на Захари Стоянов, подтиква към сложни размисли — за историческата съдба на народа, за неговото величие и вдъхновение, тя „вдъхва вяра в неговото щастливо бъдеще“ . . .

Насочването на Ефрем Каранфилов към тази велика творба на литературата ни не е никак случайно. Той продължително време — може би цял живот — я е носел в душата си; идеите, изразени от него, са плод на зрели обобщения върху наблюдения и пориви, които са пронизвали съзнанието му в един голям период от време. След внушителната и ярка поредица „Българи“ съсредоточаването на вниманието към знаменитата творба на Захари Стоянов е твърде симптоматично: при анализа на тази творба се разработват конкретно ред проблеми, влизащи в обхвата на трите тома от „Българи“; тук детайлно се доразвиват някои мисли и идеи, които по-бегло са набелязани вече в частичните характеристики на Бенковски и Волов, в облика на други велики патриоти, отдали всичко свое пред знамето на родината.

„Принадлежим към една славна литература“ — колко верни са тези думи! Те предизвикват чувство на национална гордост — реална и законна, — но не предизвикват ли те и огорчение: знаем ли достатъчно великите ценности на народа ни, къде са монографичните изследвания за големите книги, за големите ни писатели? За съжаление все още на пръсти се броят. . .

Във всеки ред на книгата, която е написал Ефрем Каранфилов, се чувства любов към делото, разглеждано от него, и разбиране за *голямата отговорност* да се пише за подобно дело. Авторът е вложил всичко най-хубаво от своите творчески сили и ние го виждаме в неговата най-хубава светлина, изцяло на висотата на задачата, която си е поставил. Той е проучил всестранно „Записките“, слял се е с духовния поглед на техния създател, постарал се е да вникне богато в неговата душевност. Подходът е монографичен, макар че не е научноизследователски в строгия смисъл на думата. И тук Каранфилов си служи със сложните и ярки възможности на есеистиката — тя му дава възможност да пише раздвигено и емоционално, да наблюдава и да съпреживява, да проучва и да осмисля едновременно. Авторът влага много от себе си, от собствените си пориви и чувства, така както и Захари Стоянов е вложил много от богатата си натура в мемоарните си творби, доизмислил и доосмислил е някои факти, за да остане поверен на историческата и жизнената правда, отколкото би бил, ако буквално предадеше сухите факти. Каранфилов убедително разкрива качествата на есеист и у Захари Стоянов и това още по-определено показва вътрешния афинитет, сродството между писател и тълкувател. Получава се едно твърде интересно и *многогранно есеистично интерпретиране на есеистика*. . . Същевременно у Ефрем Каранфилов няма и сянка от псевдоартистична разпиляност и неорганизираност — вътрешна логика и последователност споява отделните части на книгата, всяка от които носи един голям проблем и много други — по-малки. Изследвани са всички факти, всичко писано за Захари Стоянов, всичко от неговото време преди и след Освобождението. С усет и подбор са вмъкнати само такива елементи от тези проучвания, които са във връзка с поставената задача на книгата „Най-българското време“.

Ефрем Каранфилов се стреми многогранно да види облика на Захари Стоянов не само като есеист, но и като мемоарист, като публицист, като политически мислещ личност, като индивидуален характер. Привлича го странното, особеното, парадоксалното в живота и проявленията на този забележителен общественик и деец. Но той не остава при екзотичния елемент, навлиза в сърцевината на проблемите и се интересува преди всичко от народопсихологията, от това, което е израз на народностни черти и проявления. „В този човек просветват черти от българския национален гений“ — пише Каранфилов. И след това: „Това е чутовна фигура, кондензация на огромна жизнена и духовна енергия, един истински български юнак, нов Хайдут Сидер, заменил кривака с перото, жаден за битки и победи, винаги жизнен и винаги неукротим. . .“

В тази характеристика няма пресилена идеализация, тъй като авторът на книгата „Най-българското време“ умело свързва отделната личност с епохата и другите велики личности на Възраждането, характеризира времето, когато са създадени „Записките“, за да вникне в подтиците и търсенията на техния автор. Каранфилов отделя най-значително внимание на героите, които са герои колкото на епохата, толкова и на Захари Стоянов, показал своята обич и ненавист, съпричастието си към всяко дело, движение на чувствата, на човешките съдби. С умение Каранфилов показва как Захари Стоянов рисува своите герои, какви детайли вижда в техните действия, как пред духовния му поглед непрекъснато грее светлината на народния живот, на народа — главен герой на „Записките“, двигател на събитията, според разбиранията на самия писател-мемоарист. „От народа черпят сили всички герои на „Записките“. От народа черпи своите сили и авторът на „Записките“ — това е изводът, който прави критикът и тълкувателят и ние не може да не се съгласим с преценките му. Тук отново виждаме много елементи, които насочват към народопсихологията, към хуманното и етичното в народностното ни развитие, към неповторимостта на човешката същност, намерила израз например в облика на Иван Арабаджията, „спокоен и мъдър“, за когото няма по-висша истина от народната.

Обгледал различните оценки, които са правени на „Записките“ и на Захари Стоянов, Каранфилов има възможност да им даде тълкувание от гледище на нашето време, от висотата на съвременните изисквания и категоризации. Той разглежда много критични изказвания за Захари Стоянов, днес често смайващи с ограничеността и късогледството си. Целта му обаче не е само да ги отрече в полемичен план, а да си обясни техните подбуди, да потърси основанията им, за да види по-сложно и богато „Записките“ и автора им, без едностранчиво характеризирание. Така той съумява задълбочено и ярко да ни поднесе особеностите на писателското майсторство, проявено блестящо в „Записки по българските въстания“. Той го търси и открива в умението да се разкрие спецификата на епохата и нейната атмосфера, да се очертаят с малко щрихи характерите на героите, в забележителното използване на езика и стила в неговите разнообразни форми и отсенки, в яркото обрисувание на природни картини, в естетическото своеобразие на преливащите се емоционални състояния, в хумора и сатиричното интерпретиране, в голямото майсторство да се смееш на самия себе си. . . „Никой в нашата литература — пише Е. Каранфилов — не се е смял така искрено, непосредствено, с пълно гърло, и то над себе си, както Захари Стоянов. . .“

Ефрем Каранфилов завършва книгата си с нещо лично, нещо, което звучи като лирическо отстъпление: говори, че винаги е тъжно, когато нещо се привършва, когато човек се разделя с автор, който дълго е носил в съзнанието си. Критикът несъмнено е искрен и аз му вярвам, че е изпитвал подобни настроения. Но не му вярвам, че се разделя с този автор, с тази проблематика, с поривите за други подобни книги и автори, които са го вълнували и ще го вълнуват. Мисля, че той ще продължи, ще напише и други подобни ярки и вдъхновени творби за големи творци на литературата ни, за личности, чиито измерения остават внушителни и монументални в историята ни, в съдбата на българския народ.

* * *

Когато разглежда нашата литература, Ефрем Каранфилов често спира вниманието си на творби и образи, които малко са привличали вниманието на изследвачите. В анализите му в една или друга степен винаги има откритие. Авторът надниква в света на творците и вижда техните черти, проектирани в образите на героите. Велико творческо начало, висш хуманизъм, антииндивидуалистично безкористно служене на изкуството той открива в сложния облик на Пиетро от разказа „Паладини“ на Георги Стаматов. Творческата личност непрекъснато се самораздава на другите. Творецът има неповторима нравствена чистота, която осигурява непресъхваща младост на преживяванията. Той обича изкуството повече от себе си. Жертвува се за него.

Неизбродими са пътищата на творчеството. Каранфилов ги търси и в живота, за него творец е всеки човек, който влага душата си в своето дело, дарява хората със своите мечти и импулси, откъснати от собствената му личност. Творци са и строителите, които с обич и вдъхновение градят новото в живота, мечтатели са, поети са.

Сега, когато се спираме на някои страни от делото на Ефрем Каранфилов, ние виждаме, че тези констатации за облика на творческото начало се отнасят и за самия него. Вече много години наред той неотстъпно служи на другите, с перото си воюва за идеалите и принципите на нашето време, за тържеството на съвременния хуманизъм и за възвишена етичност. Той винаги е чувствувал като свое делото на строителите в социалистическото общество, слял е съдбата си с техните пориви и мечти. Убедени сме, че той и занапред ще ни радва с вдъхновението на перото си, че сега в зрелите си години ще създаде нови ярки творби за нашата епоха, за героичното в нея, за родолюбието и неповторимостта на творческия патос.

ЛИЛЯНА СТЕФАНОВА

Здравко Петров

Лиляна Стефанова принадлежи към поколението на 50-те години. Сега се пише главно върху поетите на 40-те и 60-те години и най-вече за тях, които дойдоха на широкия друм на нашата поезия през Април 1956 г. Сякаш цялата поетична формация, сформирана в първите години на свободата и най-вече в тежкия период от края на 40-те и началото на 50-те години, остава в сянка. На изследвачите на литературната история не им е приятно да се занимават с тях години, мълчаливо ги прескачат, прескачат светлосенките на цял един исторически период. Обаче поети като Иван Радоев и Усин Керим не може да не бъдат осветени и в тях години, извадени от хладното ложе на историята. А също така да не забравяме, че в тях години набраха сили Пеньо Пенев, Димитър Методиев, Добри Жотев, Георги Джагаров, Владимир Голев. . . Още в началото на 50-те години те възпяха антифашистките подвизи на ремсовата младеж. Поемата „Ален мак“ получи забележителна популярност сред нашата литературна младеж. Димитър Методиев с „Димитровско племе“ и малката лирическа поемка „Ален мак“ възкреси романтиката на една отминала борба. Георги Джагаров със страстен стих възпя неумиращата ремсова гвардия в „Моите песни“. Това не бяха сантиментални песни за борбата, а искри от кремък. Сред това поколение имаше малко поетеси. Най-вече правеха впечатление стиховете на Станка Пенчева, която пишеше за „Маноле, с хубавите пръсти“, за калинките, за майка си и слугинята с чипото носле. Но изведнъж някъде в началото на 50-те години се появи една поетеса, приключила науките си в съветските учебни заведения. Първите ѝ стихове не бяха посрещнати много ласкаво от критиката (за тях писа критично Стоян Петров). Но младата поетеса не падна духом, тя бе достатъчно мъжествена по дух, упорита и минала през съветската школа, която калява без друго бойките характери.

Много пъти съм се замислял защо Лиляна Стефанова остана малко настрана от поколението си? Сякаш тя не попадна в руслото на поколението, не изживя априлските тревоги? Лиляна Стефанова, бойка и настъпателна от годините, в които я познавам, сякаш видимо малко се промени. Или може би от кръгозора ми се губят много години, когато тя в самота е осмисляла и преосмисляла своите позиции.

Тая известна наша поетеса, без да е писала стихотворение за амазонката, самата тя беше някаква амазонка. Тя бе твърде бойка по характер (жената напълно не може да бъде фанатичка и екстремистка), респектиреше със своите позиции. Може би тя беше възприела много от следвоенната разруха на Москва, за да позволи на своя съвипускник Виктор Ворошилски така лекомислено да се отказва от социалистическия реализъм. . . Тя беше вярна до фанатичност на това, което е видяла в следвоенна Москва, вярна на съветската литература, на рево-

люционните идеали на поколението си. Неведнъж по писателски събрания раз-
вълнувано и драматично ни е говорела за тия години. Минала през горнилото на
тоя следвоенен живот в Москва, тя не може да забрави миловидните рускини с
басмени рокли, които си танцуват все сами. Едно от хубавите стихотворения от
„московския ѝ период“ е посветеното на поетесата Юлия Друнина. С Юлия Дру-
нина се запознах на ул. „Боровска“ 2, тя беше придружена от Каплер. Сякаш тая
женствена, „пухеста“ жена нямаше нищо общо с тая, която е обрисувала Лиляна
Стефанова в стихотворението си „Юлка“:

Юлка,
Юлка,
спомняш ли си, Юлка,
тихите малеевски зори
и полето
като бяла люлка,
вързана за сините гори?

Цялото следвоенно поколение поети (наречено в съветския печат по това време
„трето поколение“) мина по пътищата на войната. Затова със затаен дъх слушахме
от току-що дошлата от Москва Блага Димитрова и нейния драматичен разказ
за младите съветски поети. За тях тя написа и специална брошура. Блага Дими-
трова пред група млади писатели в сградата на Писателския съюз (сега тук се
помещава редакцията на сп. „Септември“) разказваше за Е. Асадов, Сергей Ор-
лов, Александър Межиров, Ю. Друнина, за поети, които са си обезобразили ли-
цата в обгорелите танкове. . . . Лиляна Стефанова съхрани у себе си много от чер-
тите на своята московска биография. В последните две десетилетия пътува в
много страни, написа добри пътеписи. Бе в Лондон, САЩ, видя Япония по ки-
моно, но в нея сякаш остана нещо благородно консервирано. Тя остана на пост
пред младостта си, остана вярна на следвоенните години, когато СССР мъчи-
телно излиза от опустошителната война. Тя е ревнива към своите спомени. Тя
никога не може да забрави тая гледка:

Момчетата танцуваха две по две
в стари басмени рокли. . .

Момчетата спяха
край Харков, Орел, Житомир
дълъг сън, вечен сън.
В белоруската ръжена шир
те сънуваха тънки момичета
в здрачния час,
те танцуваха с крехки момичета
първия валс —
в умъртвени села
с повалени на смърт градове. . .

Две по две,
две по две.
Тънки точета. Дунавски валс.
Чувствах тежка вина.
Непомерна вина.

Само аз
върху силна ръка
бях опряла изстинала длан.

(„Две по две“)

Аз не знам друга наша поетеса да е изстрадала така вътрешно, интимно „руската тема“, както Лиляна Стефанова. Тя я носи съкровено, под сърцето си. Където и да отиде поетесата (тя може да посети димящите кратери на Фуджиама), не може да забрави своята „първа любов“ — Русия. Горещите, трагични сълзи на Русия я парят, където и да отиде на света. Пътувайки по чужди страни и морета, тя носи у себе си темата на революцията. Поетесата пише:

Над Кесингтън като тогава
пълзят безшумни дъждове.

(„Ленин и Горки“)

Посещавайки днешния Лондон, тя си представя времето, когато край Темза се разхождали Ленин и Горки.

Поколението на Георги Джагаров, Павел Матев, Димитър Методиев, Блага Димитрова, Лиляна Стефанова е вече зряло за мемоари и над него неизбежно падна сянката на мемоаристиката:

О, късно връщане към взривни,
неосквернени висини,
заблуди, жестоки наивни
и за дела узрели дни.

С предчувствие за близка старост
да влезеш в своя образ млад,
да балсамираш в мемоари
сам себе си и своя свят.

(„Мемоари“)

Прелиствайки многобройните поетически книги на Лиляна Стефанова, докосвам се до теми и сюжети, които са ми близки. Четейки „Глас от Ястребино“, си спомням страшната 1943 г. Трагедията, разиграла се в Ястребино (която по сила надминава шекспировските кървави хроники и дантевските „инфернални“ видения), е и моя:

Някой моли. Някой стене.
Изстрел.
И по мене стрелят.

Не само по поетесата, но и по цялото поколение фашистите стреляха с физически и морални куршуми. Те първи разстреляха нашето прекраснородие. Вратата на по-възрастното поколение е била разстреляна в с. Лопушна 1923 г. Сега в нашата историческа памет се сливат с. Лопушна и с. Ястребино, за да ни напомнят на какво е способен българският фашизъм, който по думите на Георги Димитров е бил винаги див и варварски. . .

Тънките крачка са издълбани стъпки
в твоята летопис, печална равнина.
Седем детски дрешки с пъстрошити кръпки —
о, и аз ли имам за това вина?

Тоя мотив за „вината“ минава и в други стихове на Лиляна Стефанова. Всичко това говори за една морална чувствителност. Стойки пред портретите на мъртвите герои, ние се заразяваме от емоциите на поетесата:

А забравяме —

Ботев е имал

също тъй и жена, и дете.

Знаел Смирненски: в трудните рими

смъртна болест закани плете.

Те ли имаха повече време,

или по-малко врагове?

Друг не носеше тяхното бреме.

Под неистови ветрове. . .

И не бяха по-стари от нас.

Чувството за вина и дълг пред мъртвите герои е едно благородно чувство. Умът може да забрави, но сърцето не бива никога да забравя. Поетесата се сблъсква с един бързо променящ се свят през втората половина на ХХ в. Тя се сблъсква с непознати хора и земи, среща хора, намиращи се на други революционни меридиани, но нещо все я влече към революцията, чийто модел е формирал младостта ѝ:

Навсякъде си. С твоята сила

се връзват в утрешния ден

Чапаев или Панчо Вила,

или незнаен млад студент!

Лиляна Стефанова е бойка, прекалено бойка за една жена. Тя устояваше своите идейни позиции, защитаваше правото си на поетичен глас. В нестройния хор от мъжки гласове в тия тревожни години сякаш нейният глас някак се губеше. Обаче дойдоха години, когато нарасна броят на стихосбирките, количеството на пътеписите, парна ни пламъкът на нейната публицистика. Сега с изумление гледаме библиографската справка за нейните книги, приложена към последната ѝ стихосбирка „Магнитно поле“ (1978).

Всичко това говори за една нескрита амбиция, за един спотаен жар, който изпълва нейната активна натура. Сега тя се намира във възрастта на равносметката. Цели 25 години тая наша поетеса се бори за своето място под поетичното небе:

Не си отивай, ден,

не ме оставяй, ден,

в прегръдката на тая вечер хладна.

Не виждаш ли — за отдих нямам право, —

под строгата черта на залеза червен

очаквам равносметка безпощадна.

(„Не си отивай, ден“)

Лиляна Стефанова много добре е казала за себе си — „за отдих нямам право“. Това е мълчаливият девиз на нейното поетично творчество. Тя е изпълнена с публицистичен нерв, има вкус към странствувания и пътешествия.

Тя не може да се лиши от примамливия мираж на пътешествието, от радостта да открие непознати земи:

Не си отивай — парят моите длани,

далечна цел аз искам да догоня,

аз трябва да измина дълъг път!

Животът е странно нещо, творчеството още по-странно и капризно нещо и не са важни толкова резултатите, колкото тоя ламтеж по непознати пространства.

По думите на незабравимия Владимир Маяковски „поезията е пътуване в неизвестното“; ако това е така, много поети и критици в тия години пътуваха, като се почне от Пеньо Пенев, М. Николов, Владимир Башев, Цв. Стоянов, Любомир Левчев. Някои от тях катастрофираха на път (или както казваше пак Маяковски, „любовната лодка в бита се разби“), други още не са стигнали до целта, не изплуваха до брега. В редицата на тия пътешественици, които познавам, е и Лиляна Стефанова. Нейният боек характер я зачисли в редицата на неспокойните личности. Лиляна Стефанова не е от тия, които лесно се примиряват с домашния уют. Подобни натури се намират във вечно неспокойство, обхванати са от някаква необяснима треска. Лиляна Стефанова изповядва в стихотворението „Ние, жените“ (което между другото е една апология на съвременната жена), следното:

Всичко трябва да можем.

Да обичаме и да мразим.

Чака ни дълъг, пълен с открития път.

Всичко да можем.

Нощни смени. Пране. Тигани. Всичко да можем.

В стотици различни лица.

Но как да сме хубави,

как да сме неразгадани

и гальовно безпомощни като деца?

През 30-те години нашата поетеса Багряна със своите свежи сетива откри темата за „егзюперизма“. Също така Вапцаров през 40-те години заобича „трюмовете, пълни с лепкав мрак“. Блага Димитрова се изправи през 60-те години лице с лице със смъртта във Виетнам, видя огнения меч на „Страшния съд“. За нас Мексико е едно екзотично петно. Сега тая страна е открита благодарение пътеписите и стиховете на поетесата Л. Стефанова пише в „Билките на старата мексиканка“:

Една жена — като послание,

дошло до мен

от древен свят —

насипа

върху мойта длан

дъх на изсъхнал билков цвят.

Тя носи мъдростта и философията на своето племе. В едно „дюкянче в хладен безистен“ се води метафизически разговор:

Попитах тъжната старица

дали не пази в своя храм

открит от маите балсам

за хубост и за младост.

Тя

присви изсъхнали ръце,

бакърен заник затрептя

по индианското лице:

Любезна мис, ако до нас

достигнал бе такъв секрет —

сърничка щях да бъда аз. . .

Дорде сте млада — туй е дар.

За всяка болка има лек —
но против старост
няма цяр!

* * *

В нашия променлив век много неща станаха, много представи се разбиха, освободихме се болезнено от много „изгубени илюзии“. Поетите също така си имат своите мечти. Те участваха в един дълъг поход наред с маршалите и войниците на революцията. От край време революциите са привличали младите хора, те са намирали най-ласкав приют сред младежта. Някои наши поети още от младостта си са заплениени от неспокойния образ на революцията. Те толкова страстно обичат, даже като знаят, че тя понякога „изяда чедата си“. Над цялото мое поколение в продължение на десетилетия витаеше червеният призрак на революцията. Още от най-крехка възраст то се възпита от поети, които носят нейния жертвен знак.

Ботев, Смирненски, Разцветников, Фурнаджиев имат фатално въздействие над тях. В най-ново време се появи лириката на Вапцаров, която преля ново вино в стария мех. Имаше периоди, в които за революцията се пееше патетично и фалшиво, но най-добрите представители на поколението след април 1956 г. намериха своя пътека към тая вечна тема, която винаги е вдъхновявала народите и поетите. Тя засия с нови багри в стиховете на Георги Джагаров, Павел Матев, Димитър Методиев. Сред тях се нарежда една жена — патетична и надарена с публицистичен дар. Няма стихотворение на Лиляна Стефанова, което да има незначително съдържание, скрито зад обещаваща форма. Тя никъде не изпада в дребнотемие. Тя се е родила за големи теми. Нея дребните, камерни чувства не я привличат, тя не е будоарна дама, а при повечето ситуации — боец. Тя воюва за своята гражданска и поетична кауза. Вече толкова години тя не смъква бойните доспехи. Виждал съм я в най-различни ситуации. Имало е моменти, когато сме били и на различни фронтове на разбиране гражданското поле на българската поезия.

Имали сме различни подходи към обществените въпроси, но над нас са плющели едни и същи знамена, кланяли сме се на едни и същи звезди. Лично аз никога не мога да забравя ония „звезди“, които възпя Т. Павлов през 20-те години в затворническата си импресия „Звезди“, където той увековечи тримата Христовци. Тия трима Христовци са и мой кумир. Единият от тях остави само едно революционно стихотворение — „Петроград“, — но и той е скъпа жертва на българския пролетариат. Единият от братята ми в затвора рецитираше в някои съдбоносни мигове само Христовците. Съжалявам, че под напора на времето сякаш забравихме старите бойни знамена, старите марсилези или по-точно ги забравиха ония поколения, които израснаха в един сравнително по-спокоен, бихме казали, викториански период. И все пак и при тия условия звездата на революцията не загасна. Тя заблестя с нова сила в стиховете на Л. Левчев в неговата своеобразна поетика, в която странно са смесени Маяковски, Лорка, Уйтман, Елиът. Изглежда, от априлското поколение той остана най-верен на поетиката на Маяковски. При него можеш да намериш блясъка на старите звезди. Но той намери много модерни средства. Лиляна Стефанова си служи с по-традиционни средства. Тя разшири диапазона на поетическите си теми, но се опази от авантюрите на стиха, не пожела жестоко и безвъзвратно да разбие класическата строфика, както мнозина. Тя и в това отношение си остава вярна на младостта, на маяка на ония години, които са я оформили като гражданин и поет. И тя е вярна на максимата на Некрасов, която ни е запленила в младежки години. Максимилиян Болошин пожела по време на гражданската война да обърне формулата, но не

успя, тя не получи популярност, както тая на стария Некрасов. Досега господстващата максима е гражданин и поет. Лиляна Стефанова от съвсем ранна възраст е пропита с духа на комунизма. Тя обича тия поети и страни, които въплъщават октомврийската идея:

От питерския болшевик със стара
шинела,
повален върху паважа —
до кървавата риза на Гевара.

(„Великата октомврийска,“)

На някои тоя патетизъм на Лиляна Стефанова може да се стори старомоден, но той е присъщ на това поколение, което живя с мечтите за комунизъм. Във всичко можем да обвиняваме Лиляна Стефанова, но не можем да я обвиним, че тя не остана вярна на младежките си мечти.

Тя остана в литературата далеч от натиска на „измите“, от атоналността и абсурдизма. На някои нейни поетични тези могат да се намерят и контрапункти, но не може да се анулира автентичността на нейните емоции. Някои наши автори лесно смениха октомврийския шинел с дънките, лесно свалиха будьоновската ушанка. Лиляна Стефанова не е от тях. Тя си остана там, където започна. Тя се „консервира“ в известен смисъл. И действително това е по-благородно, отколкото лесно да зачеркнеш ремсовата и бригадирската си биография, лекомислено да тръгнеш и да се заплениш от нови поетически звезди. Идеите в поезията не са дамски шапки, които да се сменят всеки сезон. В младостта си човек прави своя съдбоносен избор. Върви със или против революцията. Това вече предопределя и бъдещия му път в литературата. И Лиляна Стефанова е направила своя съдбовен избор. Тя знае, че обърне ли се назад, ще се вкамени, както в известната легенда. Понякога може да ни дразни нейната публицистична сухота, прекаленият настъпателен дух на гражданските ѝ емоции, но това е тя: неизменна и бойка, кръстила младостта си с музите на революцията. Някога френският историк казваше, че мъртвите с някаква властна сила направляват живите. Ако това е така, ще намерим голямата правда в стиховете на Лиляна Стефанова:

Революционерите,
разстреляните,
убитите.

Те не признават мавзолейния звезден прах,
те са млади с младите поколения.

Всяко наше съдбовно решение
означава ръкостискане с тях.

(„Мъртвите и живите“)

Поетесата в това свое стихотворение цитира една африканска мъдрост, която гласи, „че мъртвите революционери всеки ден влизат в контакт с живите“.

Някога Лиляна Стефанова донесе свежестта на революцията на съветската страна, неспокойния вятър на Великия Октомври. В нейните стихове не шумят старите бойни знамена на Септемврийското въстание, защото нейното поколение е далеч от тия времена, но живее романтиката на съпротивата. Тя сега се намира в зенита на своето творческо развитие. Пред нея има много щастливи години, изпълнени с творческо напрежение, но тя трябва наново да осмисли изминатия път, да види вървежа на революциите по-нюансирано и богато. Младостта на няколко български писатели е свързана с Москва. Една от тях е и Лиляна Стефанова, но тя не заключи своя кръгзор в нашите граници, а преосмисли темата за революцията по всички земни меридиани.

ПРОГРЕСИВНАТА ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ, 1941—1944

Иван Вандов

Годините 1941—1944 представляват особен период в развитието на прогресивната художествена литература у нас, свързан с рязкото изостряне на борбата между фашизма и силите на демокрацията в национален и в международен мащаб след бандитското нахлуване на немско-фашистките войски в СССР.

През тия няколко години най-натрапчиво изпъква един вездесъщ факт: присъствието на „предварителната контрола по печата“. Тя виси като дамоклев меч над прогресивната литературна мисъл, безцеремонно и господарски се намесва в интимната сфера на творчеството. Само щом зърне заглавието „Ботев“ над стихотворението на Н. Вапцаров, предназначено за „Литературен критик“, нейният представител се отказва да го чете и да даде разрешение за отпечатването му. Кой е тук нежелателният — Ботев или Вапцаров? Може би и двамата? Зловещото присъствие на цензурата в нашия културно-обществен живот осуетява реализирането на предприетата от издателство „Нов свят“ инициатива да се подготви и издаде първата книга на поета Николай Хрелков със събрани работи. То принуди младия Александър Геров да приложи най-обикновени хитрости (заменяне на „опасните“ думи в ръкописа на стихосбирката си „Ние — хората“ за пред цензурата и възвръщането им на шпалти), за да види книгата си излязла от печат. В първите си още стъпки като лирик Д. Методиев трябваше да се съобрази с повелите на „предварителната контрола“ и сам да замени една дума с друга („съветската“ с „широката“), за да може все пак да се обърне в края на 1941 г. със стихотворението си „Новини“ към многобройни читатели: „Моя младост — всесилна и дръзка — / колко славен животът е с теб, / щом в кръвта електричество впръсква / тоя глас от широката степ! . . .“ На нея, цензурата, думата „мир“ действуваше така, както червеният плащ — на бика. Всякакви намеци за неприемане войната я караха да губи самообладание. Така тя сложи кръст на много и много хуманистични, антимилитаристични лирически творби. Например на поета Пантелей Матеев бе отнето правото да сподели с читателите си своето образно виждане на света — „Светът с географска карта, / разкъсана от бомбен гръм“. И не толкова от прекалена дипломатичност спрямо югоизточните ни съседи, колкото от боязън да се напомня за революционните завети на Възраждането и може би да се споменава самата дума „въстание“ не бе позволено да излезе в „Литературен глас“ Веселин Ханчевата „Балада за Априлското въстание“.

Ще си позволим тук да приведем извадка от писмо на Иван Бурин с дата 13 февруари 1974 до пишещия тези редове, което дава нагледна представа за атмосферата на времето, включително и за условията, при които писателите-комунисти и антифашисти трябваше чрез перото си да служат на народното дело:

„Това, което преживях на 22 юни, дълбоко ме потресе. Смут, тревога и в същото време убеждението, че в същност на 22 юни 1941 г. започва нов етап в развитието на световната социалистическа революция. В ония дни не само аз, но и мнозина не вярваха, че войната на изток ще се затегне толкова години. Така беше силна вярата ни в непобедимостта на Червената армия. . . Историята опроверга сроковете на победата, но не опроверга вярата в крайната победа на СССР, на социалистическата революция в нови страни в Европа и света, в това число, разбира се, и у нас, в България и на Балканите. . . Аз трябваше да изразя в слово тревогите и гнева си от вероломното нападение на фашистка Германия срещу братската страна на работниците и селяните, на победилния социализъм. . . Това са обстоятелствата, при които се написа третата ми стихосбирка — „Дни на героите“, излязла през 1942/1943 г. Още наскоро след нападението написах първите си стихотворения, но чувствавах, че само написването им не е достатъчно. И аз започнах да мисля как да стигна до читателите със своите стихове. Разпратих на мои познати някои от стихотворенията си в защита на СССР, но знаех, че това не решава въпроса. Пратих в тогавашните вестници, които не бяха фашистки („Заря“, „Литературен глас“, „Вестник на жената“ и др.), но не видях работите си отпечатани. Спомням си, че само стихотворението „Светла песен“ излезе в непретенциозното издание „Литературен критик“. При това положение замислих да издам отделна книга в защита на СССР и на революцията, която да отрази борбата на българския народ, на българските работници и селяни, на българската младеж против фашизма. . . Някои от написаните стихотворения пригодих за легално отпечатване, други, като „22 юни“, оставих в архивата си и ги пращах на познати — с никакви поправки те не можеха да се напечатат легално. Написах и много стихотворения с езоповски език и въпреки това цензурата, т. е. „бащинската контрола по печата“, окървави много страници от книгата ми, наложи ми поправки, но въпреки всичко книгата излезе пред новата 1943 г. Издаде я „Нов свят“.

Не по-малко значителен е „активът“ на цензурата в „предварителните“ репресии спрямо прогресивната белетристика в ония години. Контрольорът по печата дава „най-сетне“ (по израза на редактора на „Универсална библиотека“ Сава Чукалов в писмо от 9. XII. 1942 г. до Крум Велков) разрешение да се издаде романът „Водител“ при изрично обещание — „при печатането да се коригира образът на царя“. Романът „Мансардата“ — споделя в лично писмо от 10 февруари 1974 г. Иван Мартинов — „излезе от печат през 1942 г., но не в тоя вид, в който го бях приготвил, а в съкратен, тъй като цензурата изхвърли много глави, страници, пасажки и дори отделни думи. От всичко 300 страници, колкото приблизително беше целият му обем, публикувани бяха не повече от 130, в джобен формат. При това, трябва да отбележа, излезе само първият том. Вторият том, който също беше готов и който бях обявил на корицата на първия, при един обиск през 1943 г. бе иззет от полицията и не можа да види бял свят. Така обезобразен, романът „Мансардата“ съвсем не даваше представа за замисъла на автора и той съвсем не представляваше пълноценно художествено произведение, а само едно заглавие в библиографията ми.“

В своето старание и мнителност царската цензура отиваше понякога твърде далеч. Още в самото заглавие на предложението за преглед сборник разкази „Години, които си отиват“ от К. Калчев цензорът е подозрял нещо опасно и промърморил на автора: „Не намекваш ли за края на фашисткия строй?“. . . И още един любопитен в това отношение факт. Б. Райнов е писал репортажния роман „Пътуване в делника“ в продължение на няколко години непосредствено преди Девети септември. В последствие към първото Смрикарово издание на книгата от 1945 г. белетристът между другото иронично споделя следното из историята на творбата: „Имената на американските артисти, към които авторът има особена слабост, трябваше да се изхвърлят след присъединяването на Филев към тристранния пакт, като се заменят с представители на немския и унгарския филм. . . След нахлуването на хитлеристите в СССР стана още по-лошо. Цели пасажки окапаха под напора на цензурния вятър, а малкото, което бе останало, се покриваше с такива тайнствени димни завеси, че и сам авторът не разбираше ясно смисъла на това, което пишеше.“

Буржоазният печат високо и шумно рекламираше хитлеристката култура, стремеше се да насочва творците на духовни ценности у нас по пътя на патриотството и шовинизма, в услуга на опиянената от своите „исторически завоева-

ния“ управляващата класа и на Кобургската династия. Съвсем обяснимо е, че официалната власт постигна известни успехи в това отношение.

С неотслабваща настървеност и понякога не без известен такт тя продължаваше своите фронтални или заобиколни атаки срещу демократичната линия в културния живот. Прогресивните дейци нямаха възможност да водят преки схватки или по-точно те разполагаха с крайно ограничени възможности за това. И все пак наред с косвените пътища на съпротива срещу мракобесната фашистка култура, изразяващи се в последователно преследване на демократичните традиции на народа и в грижи за предпазване на културните дейци от реакционната поквара и за укрепване фронта на антифашистката култура, прогресивните литератори и публицисти проявиха чудно голяма изобретателност във воденето на една пряка полемика с народния враг в книжовната област.

Това беше един напрегнат двубой, една в буквалния смисъл на думата скрита полемика между две тълкувания на явленията и фактите на културата. В нея си даваха сражение самодоволната официална власт и двама по-самодоволни неофициални нейни идеолози, с тяхната литературна и културна политика, от една страна, и комунистическото и антифашисткото движение с неговата културна и литературна политика, от друга страна. Впрочем да проследим някои интересни епизоди от това живо стълкновение на идеологите, да видим неговите конкретни явления.

Например в „Зора“ Йордан Бадев излезе със статия „Крилата на възторга и ноктите на страданието“, където обвини в черногледство нашите писатели, тъй като те не описвали „светлите народни подеми“ във войните, водени от буржоазията, а рисували страданията, тъмните страни на войните. Изобщо като че ли Йордан Бадев страдаше от манията за недостойно поведение на българския писател. . . Той и неговите съмишленици се бяха простили вече с теорията за „чистото изкуство“. Владимир Василевци в „Златорог“ изтежко обосноваха една относителна преориентация в литературната идеология, обаче все под знака на естетическия формализъм. В практиката пък те приветствуваха всяко подобие на изкуство, стига да отговаря на техните фашистко-утилитарни канони. В статиите си „Система на двойственост“ („Зора“) и „Писател и мироглед“ („Златорог“) Йордан Бадев, давайки неволно и по начало клеветническо тълкуване на поведението на литературния творец у нас, писа, че у българските писатели се смесвали „носталгични погледи надясно и угоднически погледи наляво“, а мнозинството увисвали „някъде по средата, разкрачени между дясно и ляво“, че те „размесват в писанията си комунистическо червено с национално трицветно“ и се „кланят на богове, които един друг се изключват“.

В духа на същото мракобесие („Зора“, 11. XI. 1942) фашистският литературен ментор си позволи да отрече творчеството на Г. П. Стаматов на това основание, че „в атмосферата на разказа му тежат истини, които помрачават мисълта, потискат душата. . .“ Нима е трудно в тия преднамерени съждения да открием неприязнено отношение към критическия реализъм изобщо и конкретно на Стаматов? След една година във „Вестник на жената“ (10. XI. 1943) Хр. Радевски изрази резерви спрямо насоките и ефективността на Стаматовата критика на капиталистическата действителност, но направи това от други позиции. „Стаматов — писа Радевски — трябва да се разбира добре. Той критикуваше, но не сочеше изход. Ние трябва да се съобразим с критиката му и да си намерим изхода.“ Това са две принципно различни отношения към творчеството на Г. П. Стаматов и изобщо към критическо-реалистическата литература. Докато в бадевските оценки Стаматов е неприемлив заради социалното и критическото начало в произведенията му, то в оценката на Радевски същият автор се приема тъкмо заради социалното и критическото начало в творчеството му, като същевременно се обръща внимание на неговата недостатъчност и неспособност да разкрива пер-

спективата и с това се прави алюзия на необходимостта от друг, по-прогресивен творчески метод, който дава „изхода“ (т. е. метода на социалистическия реализъм).

Автори като Йордан Бадев, който, трябва да се признае, бе един от най-изтъкнатите и безпардонни говорители на реакцията в журналистическата и литературната критика у нас в онези години, се издаваха с всяка своя дума: плашеше ги червеният цвят, та затова го виждаха и там, където той липсваше. . . Гневните филипики на Йорданбадевци — и анонимните, и ония, които имаха определен адрес — не попадаха на добра почва. Традициите на демократизъм и реализъм, социалният произход и общественото възпитание на мнозинството от българските писатели, художници и други културни дейци далеч не даваха надежди за идейно и културно-художествено насочване към фашизма. Нещо повече. Прогресивните литературни и културни дейци водеха активна борба да разширяват своето влияние в идеологическия живот, върху литературата и изкуството. В тази насока те печелят несъмнени успехи. В какво по-конкретно се изразяваше тяхната дейност? Да дадем някои нагледни примери.

В статията си „Грехове и задачи“ („Заря“, писана по повод на някои повърхностни годишни прегледи на дейността в областта на изкуствата, К. Никифоров (Кр. Кюлявков) изтъкна като опасно положението, че през 1941 г. в живописа например преобладават пейзажът, натюрмортът, портретите са малко, а няма „почти никаква батална, битова, историческа живопис“. „Достатъчно е — писа той, — ако попитаме: къде са показани българите (като българи, а не като италиански овчари или французки курортисти) в платната на нашия художник, за да се уверим в печалната действителност. Няма ги. Има гори, саксии, цветя, къщи и къщурки, езера и реки (това, което и у мнозина европейски художници може да се види), но самите българи — като народ, като нация, със специфични особености, с техния живот, с техните нужди, борби, стремежи, идеи — ги няма.“

Това бе вече съвсем друго изискване пред човека на изкуството — не като изискването на бадевци, които преследваха целта да поставят творците на художествения живот в услуга на едни исторически крайно преходни и класово съвсем ограничени интереси на воинстващата антинародна буржоазия. Това бе изискване да се създава изкуство в унисон и в служба на коренните, насъщните интереси на народа, изкуството, което би било ценен влог в нашата национална култура.

Двете отношения към изкуството и литературата и борбата между тях за насоката на целокупното ни художествено творческо дело намериха конкретен израз и в литературнокритическата дейност. Особените функции на критиката позволяваха на фашистките литератори да ѝ възлагат определени задачи из областта на кадровата литературна политика.

В критиката също, и дори в още по-голяма степен, се водеше напрегнато стълкновение за линия на развитие, в това число и на отделния писател. Има нещо много гордо и голямо в будния стремеж на прогресивните критици да воюват за таланта, доброто име, бъдещето на някои писатели като творци на вдъхновена реалистична литература — литература на социалистическия реализъм. Да посочим само някои примери. По онова време сериозни стъпки в художествената литература направи Ст. Ц. Даскалов. Хората на „Зора“ и „Златорог“ съзряха както дарбата, така и обнадеждаващите ги известни, макар и минимални отклонения на този млад писател от последователно реалистичното виждане. В „Зора“ (3. XII. 1943) Й. Бадев по повод на книгата с разкази „Двор“ строго пресметнато похвали автора ѝ само за „чисто народно слово и ударна фраза“, за „естествен и жив диалог“, за „лека и оригинална образност — и на последно място — за „художествено живите и оживотворени образи“ на баба Наца, Герасим, дядо Марин. . . За да не остане никакво съмнение в естетико-формалисти-

ческата същност на тази оценка, както и в интимните цели на критика, Й. Бадев изясни намерението си по следния начин: Този стремеж на младия белетрист да пресъздаде художествено преходни мигове и факти в съзнанието и живота на българския селянин отсена във всички разкази от този сборник белези на предумисъл, който на места излеко прехожда в обществено проповедничество. И колкото да е сурово и сочно само по себе си дарованието на писателя, разказите му оставят впечатление на разкази по теза“ („Писатели, селяни и литературата за селото). За творчеството на Ст. Ц. Даскалов писа почти същото, но с по-други думи и младият златорожец Ас. Мандиков. Както подобава на „Златорог“, като тежка литературна артилерия на буржоазията в надеждите си да отбие белетриста от пътя на новия художествен, т. е. социалистически, реализъм, този критик потърси известни податки в самите работи на Ст. Ц. Даскалов. Той отдели измежду творбите на писателя в сб. „Под ямурлука“ два разказа — „Под ямурлука“ и „Мирон“. „В тия два разказа — снизходително ги похвали той — Даскаловият реализъм е издържал с успех своя изпит.“ А тъкмо първият от двата разказа даде повод на литературния критик Б. Делчев да напише статията си „Под ямурлука на литературния формализъм“ („Заря“, 17. VI. 1941), в която към автора на разказа се отправя едно по начало основателно пожелание за оздравяване на творческите позиции и се сумират недостатъците на това произведение, като наред с това се споменават и достойнствата му: „Макар и да дава някои изобщо верни страни на живота, авторът изобразява действителността силно подправена. Затова разказът му заразява повече с естетическо-формалните си достойнства, отколкото с действителната си творческа същност; той разоръжава, вместо да въоръжава.“

Още един пример. Когато излезе стихосбирката „Ние — хората“ от Ал. Геров, в „Златорог“ споменатият млад критик се задоволи да каже, че в книгата липсват стихотворения потвърждаващи поетовата декларация, която критикът приветствува:

Ще скъсам с миналото, ще поискам
да стана пък сърдечен и добър.

„Готов съм — пише той — да приема тия думи като изходна точка в поетическото развитие на Геров отсега нататък, макар по време да предхождат стихотворения с обратна насоченост“ („Златорог“, кн. I от 1943 г.). Прави впечатление, че макар и не с такава деликатност на перото, Йордан Бадев също спира, дори на два пъти, вниманието си върху „Ние — хората“. Той прави това с нескрито намерение да отрече в стихосбирката ценното, хубавото, надеждното. Според него в стихотворения, където „поетът подава белези на. . . социалност“, „тегне сянка на недоизказаност, на притворство“. Критикът пита: за коя родина става дума в стихотворенията на Ал. Геров? „За каква борба, против кого, против какво?“ поетът ще възбужда със своя „опасен стих“ „неколцина мъже“? „Трябва човек да се досеща — отбелязва Бадев, — защото в погледа на поета нито народът, нито родината са ясно означени в същината и пределите си. Така в „България“ Геров определя една родина не на всички българи.“ В стихосбирката на Геров имало „дух на противоречия и недомлъвки“, който „се извява като удобен похват за. . . недоизказване“ („Грешен път на развитие, характерно за купчина поети от ново време“, в „Зора“).

Тогавя Ал. Геров обнародва в „Заря“ от 6. IV. 1943 г. отворено писмо до Йордан Бадев „Поезията не е в криза“, в което се опира почти изключително на една от двете Бадеви статии за „Ние — хората“, даваща преценка на формално-художествената страна на тази стихосбирка. „Отговорът“ на поета бе такъв, че хвърляше известна допълнителна светлина върху същността на двойствеността в стиховете му. Примерът с Ал. Геров и с някои други поети откриваха въпроса

да се видят корените на това идейно и творческо явление, за да се положат индивидуални и колективни усилия за неговото преодоляване. Докато от страниците на „Златорог“ поетът бе насочван към скъсване с миналото и към задоволяване с римувано и ритмувано пустословие, а от колоните на „Зора — към възпяване на „една родина на всички българи“, то във всекидневника „Заря“ (11. IV. 1943) К. Никифоров (Кр. Кюлявков) излезе по повод на „отвореното писмо“ на Геров със статия „Между боговете“, в която комунистически откровено, принципно бе казано на младия лирик къде, доколко и защо греши. Неговото творчество — четем в тази статия — „отразява колебанията на оная обществена среда у нас, която още не е намерила своето място в генералната битка на живота, където човечеството решава съдбата си“; на автора на „Ние — хората“ му предстои „сериозна преоценка на положението, упорит труд и уясняване на художественото виждане“.

Друг пример, който може да бъде приведен, е случаят с книгата „Стихове“ от Богомил Райнов, в оценката си на която златорожци още веднъж разголиха същността на своите формално-естетически литературни теории.

Във в. „София“ (14. IV. 1941) Мария Грубешлиева отбеляза с една критическа статия излизането на стихосбирката и подчерта, че книгата на Б. Райнов е един радостен факт в литературата. В нейната статия между другото бе казано: „В поезията си Богомил Райнов излиза на нов път. С нови средства и нова оценка на живота той се отказва да служи на стари литературни и културни идоли, като организира всичките си вътрешни сили за приобщаване към оная голяма радост, която творчеството му разкрива. Той е напуснал метафизическия свят на призраците, на илюзиите, на самоизмамите, на обществените лъжи и предразсъдъци, на личните заблуди и мъглявости на съзнанието, на мистиката и нейните налудничавости, за да гледа света и нещата просто и без предубеждение.“

А „Златорог“ тъкмо това нарече „декларативна, дидактическа и идеологическа настройка“, „идейно и естетическо доктринерство“. И тъкмо творбите, които говорят за „новия път“ (М. Грубешлиева) на Б. Райнов в поезията, т. е. „три четвърти на книгата“ (както с горчивина пресметна авторът на рецензията в това списание), били „художествено най-малко убедителни“. Естетико-формалистическата хитрост на критика (важното било не че такава е идейната и естетическата теза на Райнов, а че тя не била претворена в *изкуство* . . . (съвсем бие на очи и кирливата му риза съвсем лъсва, щом се прочетат по-нататъшните му крайно неоригинални съждения: „Б. Райнов призовава поетите да слязат от Парнас, да отидат при моторите, селяка, релсите, семафорите, да намерят човека — милионния, единствения, — да погледнат в очите му и да се слеят с него. Естествено един такъв зов пълни душите с радост, той съответствува на духа на времето. Нему обаче силно дисхармонира друг зов от същата поетика: да бъде поетът изпълнен с ненавист, да направи стиха си зъл, наситен със злъчка. Не съм съгласен, че ценна поезия може да се гради върху омразата, па била тя и класова.“ Нищо не им пречи на тия литературни копиеносци на фашизма да кокетничат с „демократизъм“, с „близост“ до живота и народа, до „съвременността“ (нали и на най-назадничавия му се иска да бъде признат за човек със „съвременно светоусещане“, с „модерен сенсibilitет“, както бихме се изразили на днешен език?!), стига тази игра да няма нищо общо с най-същественото, обективно господстващото в съвременните отношения, решаващото в „духа на времето“: борбата за прогресивно обществено устройство.

Последните случаи на златорожки оценки за книги на прогресивни наши поети, които ще приведем тук, се отнасят за новите стихосбирки на утвърдените сред прогресивния читателски свят творци Младен Исаев и Мария Грубешлиева — „Човешка песен“ и „Улица“. Сп. „Златорог“ се отзовава положително за пър-

вата от двете. Характерното обаче за направения анализ е опитът да се противопостави „Човешка песен“ на дотогавашното творчество на нашия лирик. В него се прави внушението, че предишните му произведения били „сковани от догматика“ и „преднамерена нагласеност“, „от безлична трактовка на няколко канонизирани теми“. „Исаев сега запява човешка песен“. Забелязал и констатирал естественото за развитието на поета овладяване на художественото майсторство, критикът предлага едно обяснение, което отвежда далеч от истината. Според него „човешка песен“ е освободена от „сухостта“, защото е освободена от открита свързаност с острата социална проблематика и с комунистическата идейност. Приглушеното борческо звучение на тая поезия, наложено от цензурата и от свързаните с нея съображения на „вътрешния редактор“, се представя от рецензента като завоювано майсторство във формата, което поетът трябва да развие, да го направи своя творческа същност, за да намерел „най-сетне“ „верен път“. В отзива за „Улица“ със задоволство се отбелязва, че поетесата „скъсва почти напълно с мотивите и настроенията от предишните си сбирки“ — твърдение впрочем, което е прекалено категорично, за да бъде вярно. То обаче е резултат на проявена наблюдателност от страна на автора. Заслужава във връзка с това да се отбележи следното: в „Заря“, 19. VII. 1942, помести рецензия на В. Лозев (В. Андреев) за същата книга и в нея се споделя впечатлението, че „общо от стихосбирката остава чувство на отпуснатост, дори на тъга и резигнация. Не личи, че е издадена през 1942 г. А това е вече недостатък.“ Както се вижда, в двете рецензии за тази книга една и съща тенденция се вижда, тълкува и оценява не само по различен, а по противоположен начин. В този факт се отразява борбата на идеологиите в ония години.

От посочените по-горе примери се вижда, че проявите на прогресивната ни поезия през периода 1941—1944 г., или поне по-значителните от тях, намираха оценка в реакционния литературен печат. Случайно ли бе това? Не, не бе случайно. Владимир-василевци, бадевци, мандиковци имаха амбицията да насочват идеологически поетите. И нямаха нищо против реализма като форма на художествено обобщение (нима не може „реалистично“ да бъде възпят „новият ред“, който носи фашизмът?), но им бе издъно противен реализмът като жизнена правдивост, основана върху научен, класово-партиен, марксистически подход към явленията и проблемите на действителността.

Като посочваме опитите на реакционната литературна критика да се намесва в изявата и развитието на прогресивната литература, трябва да обърнем по-специално внимание на усвоената и прилагана гъвкавост в това отношение. На първо място стоят хората около „Златорог“. (В тия страници за тях се говори най-често, защото споменатото списание, без да бъде официозно, провеждаше най-последователно буржоазно-реакционната линия в литературата, при това с най-голяма обиграност и компетентност.) Истината обаче изисква да се отбележи, че всички по-големи издания на монархо-фашисткия печат по онова време полагаха старания да създават у читателите впечатление, че са „обективни“, „безпристрастни“ при оценката на фактите в областта на литературата и изкуството. Те изхождаха от съображение, че нито тактиката на премълчаване книги и автори от прогресивната литература, нито фронталните и груби атаки срещу проявите на комунистическата и антифашистката литературна мисъл могат да им носят полза. Практически се провеждаше курс на съчетаване полицейските преследвания на борческата реалистична литература с преднамерено (или в най-добрия случай — обективно) дезориентиращи и авторите, и читателите литературнокритически оценки и обобщения. Този характерен за онези години подход към прогресивната книга от страна на критиците-реакционери се градеше като задкулисна литературна политика преди всичко на предположението, че своеобразният натиск за пречупването на твореца-гражданин в желаната насока,

или поне за неутрализирането му, може да се окаже успешен тъкмо защото паралелно с него действуват всевъзможни други форми на давление върху хората на перото — цензурата, държавният апарат на брутални репресии и т. н. Това бе борба за влияние върху литературния процес изобщо. Това бяха усилия с оглед на едно методично следвана цел — революционното движение против фашизма и капитализма да бъде постепенно лишено от съответстваща на неговите идеали художествена литература. Напразни усилия! В някои случаи те биваха свършено безпочвени, просто абсурдни. Във връзка с това представлява интерес начинът, по който в 1942 г. буржоазната литературна критика се отнесе към новия роман на Георги Караславов „Снаха“.

Произведението на Г. Караславов бе ярък факт, който не можеше да се премълчи и от онези, на които не бе по вкуса. Не едно и две издания писаха за него. „Вестник на жената“ излезе с 2—3 рецензии, анализиращи романа от различни ъгли на зрение. Буржоазно-реакционният печат също не го отмина без внимание. Там подхващаха темите за езика, за жизнената впечатлителност и наблюдателност на белетриста, за умението му да моделира образа. Същевременно старателно се пазеха (и между тях имаше хора, които можеха) да бръкнат по-дълбоко, за да не се докоснат до въпроса за творческия метод и за ролята на миросгледа на писателя. И, разбира се, те не можаха да обяснят както приемствеността с традицията, така и новаторския принос на Караславов в сравнение с други художници-тълкуватели на „проблема за земята“ в българската литература. Собствено този принос не го и видяха. Преднамерено разхвалваха само майсторството на перото, разбираемо естетски. Неедностранчива, правдива и задълбочена оценка дойде от друга посока. В кн. 7 на сп. „Изкуство и критика“ (септември 1942) Г. Цанев дебело подчерта, че докато у Елин Пелин („Земя“ „жаждата за земя добива явно и подчертано патологичен характер“, а Константин Петканов решава проблема за земята „в едно по-старо време и върху патриархална основа“, то у Г. Караславов „проблемите се развиват в линията на строг реализъм и в близка връзка с нашата съвременност. Плодната щедрост на земята и тук е извор на радост и любов, трудът е благодатен двигател, но жаждата за земя не е само жажда да се работи тя, а преди всичко да се владее.“ Такова тълкуване на романа се съдържа и в рецензии, намерили място във „Вестник на жената“. В него се криеше обективната оценка на това забележително произведение на социалистическия реализъм. Всичко останало бе опит за формално-естетическо обяснение на неоспоримия (и неоспорен от никого) успех на големия художник.

Както се вижда, въпросът за обществената роля на изкуството и литературата е по-същество в основата на тези своеобразни литературнокритически схватки около имената, творчеството и линията на развитие на един или друг творец.

Обществената роля и функции на изкуството заедно с всички основни проблеми на литературната теория и практика бяха предмет на изясняване от гледна точка на марксистическата естетика и в редица други статии и рецензии на „Заря“.

Разговорът около определена книга и въпрос, стига да се водеше от възможно по-изяснени и научно-последователни позиции, помагаше конкретно за изясняване на литературните факти и явления. От него се нуждаеха и го търсеха както литературният работник, така и читателят. По този начин художествено-реалистичната критика и прогресивната литературно-естетическа мисъл у нас къде по-последователно, къде по-непоследователно (според субективните възможности и обективните условия) помагаше и на авторите, и на техните читатели, помагаше в края на крайщата на нашата демократична национална култура. Една от причините да не замре съвсем — въпреки невъобразимо тежките условия — дори легалният културен живот на прогресивните

сили е именно тази будност и оперативност на марксистическата критика, която за редица дейци бе истинско полесражение, изискващо живо съзнание за партиен литературен дълг и за използване буквално и на последната легална възможност.

Марксистическата литературна критика не се задоволяваше само да анализира отделните творби на белетристиката, поезията и драматургията. Тя трябваше да обобщава и проблемите на литературния процес и заедно с дейци на философския фронт да осветлява и отстоява научната, марксистко-ленинска естетика. В онези години излизаше на преден план въпросът за социалистическия реализъм като творчески метод на художествената литература и изкуство. Това не бе случайно. От Хр. Смирненски насам и особено през 30-те години литературата на новия художествен (социалистическия) реализъм завоюва позиции, бе внушително представена от произведения и автори. Този натрупан опит изискваше теоретическо осмисляне в светлината на проблемите на художествения метод. От друга страна, по-нататъшното развитие на прогресивната ни литература като литература на социалистическия реализъм също предполагаше да се насочи вниманието към теорията на социалистическо-реалистическия творчески метод. При това въпросът се отнасяше не само за литературата, а за изкуството изобщо. Разработването и пропагандирането на социалистическия реализъм стана една от основните задачи не само на литературната, но и на общоестетическата комунистическа мисъл у нас. Изключителни заслуги в тази област има Тодор Павлов. Този период бе здраво свързан с неговото обаятелно име. След продължителна школовка в материята на естетиката и философията и след написването на капиталния не само по обем, но преди всичко по дълбочина и оригинални разработки труд „Теория на отражението“ (1938) в светлината на ленинската теория на отражението Тодор Павлов написа по същото време забележителното си произведение „Обща теория на изкуството“ (1938). Тези две книги дадоха силен тласък и насоки за развитието на нашата марксистическа естетическа и литературно-теоретическа мисъл. Видният философ вземаше след това активно оперативно участие в литературния и общоидеологическия живот на революционното движение. Известните негови сборници „На литературни и философски теми“, както и сборниците му „Критика и „Критика“ и едните, и другите четени навремето от комунистите, ремсистите и антифашистите с огромен интерес и удоволствие — дават нагледна представа за широката проблематика на размишленията му и за способността му ерудирано и страстно да отстоява правотата на марксизма-ленинизма в естетиката и литературната теория. Развитието на прогресивната литература и литературна мисъл, както и утвърждаването на марксистко-ленинската естетика естествено не можеше да става (и не ставаше) без стълкновение с противоположната идеология в областта на литературата, изкуството и естетиката. Трябваше своевременно да се дава отпор на нападите от дясно и настъпателно да се воюва срещу дезориентиращите идеалистически и формалистически схващания. Това определяше в най-голяма степен полемичния характер на повечето от работите, с които тогава излезе Тодор Павлов. Следва да се каже, че прицел на неговата критика понякога биваха и чуждестранни естетици и литературни теоретици, които в една или друга степен и насока (с „леви“ или десни методологически уклони) невярно тълкуваха марксистко-ленинските схващания за художествената култура и нейната естетическа и конкретно-теоретическа основа. В хода на тия спорове философът, естетикът и литературният теоретик доразвиваше и доуточняваше своите схващания. Тук не може да не изтъкнем и едно знаменателно обстоятелство: още тогава, още в първите стъпки на теоретическо утвърждаване метода на социалистическия реализъм Тодор Павлов сочеше неизчерпаемите възможности за творческо многообразие на този метод в смисъл на форми на художествено обобщение. Той го защитаваше както от нападите от дясно (защото в последна сметка

именно социалистическият реализъм и лежащата в основите му естетика бяха характеризирани като „бараж от литературни формули“), така и от „лявото“ стесняване на неговите възможности и неговото значение. С редица позитивни изказвания (събрани в началото на 40-те години в сборника „Нация и култура“) авторът на „Теория на отражението“ и „Обща теория на изкуството“ даде пример на марксистко естетическо виждане и оценка на такива явления в художествената култура, които са безспорно реалистични, демократични, прогресивни, без да бъдат социалистическо-реалистически, като творчеството на Илия Бешков, Владимир Димитров-Майстора, Васил Стоилов и т. н. В същност тези изказвания, както и статиите му за литературното наследство поставиха сериозно и, общо взето, по новому, с ленинска мъдрост въпросите на оценката на нашата национална култура, а също въпросите на партийно-комунистическата политика в областта на художественото творчество.

Серията от статии „Естетическа реалност и естетически формализъм“ излезе във в. „Заря“ буквално една седмица преди разбойническото нахлуване на Хитлеровата армия в СССР. Само няколко дни по-късно нейното отпечатване бе невъзможно. Положението рязко се влоши. Бе наивно дори да се мисли, че в софийско издание биха допуснали автор като Тодор Павлов да публикува статия, където да отстоява марксисткото гледище по един или друг въпрос на естетиката и литературната теория (с по-голяма предпазливост в езика подобни статии за известно време все още можеха да излизат в някои провинциални издания). Сам Тодор Павлов вече се скри зад псевдонима Ф. Грозданов. Неговите позиции, понякога неговият начин на мислене и дори стил на изложение бяха естествено възприети от по-млади литературни дейци, които се школуваха във философското му, естетическо и литературнокритическо творчество. Когато Т. Павлов (дори и скрит зад псевдонима Ф. Грозданов) трудно можеше да използва за трибуна страниците на печата, на теоретическото поприще във вестниците излязоха някои от учениците му. Така например във в. „Заря“ един от тях продължи полемиката на Павлов със статията на Вл. Василев „Бараж от литературни формули“, като излезе с две работи — за художествения образ и за художествената мяра (Н. С т а й к о в — Заря, 15. II и 29. III. 1942). Не е излишно да припомним, че това става по време, когато кафявите пълчища газят из съветската земя, седейки подире си смърт и разрушения. „Израз“ или „образ“ — това не е терминологическа свада, а класово-идеологическа борба; то не е току-така, без отношение към явленията и проблемите на времето. При тази обстановка да проповядваш тезата „образ“ (в противовес на тезата „израз“, която съответствува на субективния произвол и индивидуализма) — това значи да слагаш ударението върху обективното историческо развитие, но не е ли то в края на краищата смъртен грях спрямо „новия ред“ и неговата грабителска авантюра на Изток? А Н. Стайков прави тъкмо това. Той иронизира адептите на теорията за художественото творчество като „израз“: „Художниците изразяват чрез творчеството си някакви си духовни същности или състояния, подобно на рудокопачи откъртват от рудницата на душите си скритите тайни на битието и само за аналогия си служат с предметите или явленията на нашия грешен, материален свят.“ И по-нататък авторът сумира, че „художественият образ е възел, от който като бели и черни нишки излизат различните, реалистическо и идеалистическо, схващания за същината на изкуството и мястото му в живота на хората, творческата личност, художественият метод“.

Като изключим някои форми на хумора и сатирата, през 1941—1944 вече бе станало невъзможно публикуването в легалния печат на ярко реалистични и борчески произведения на поезията и белетристиката. Появяваха се тук-там прогресивно насочени творби, но тяхната идейност биваше изкуствено замъглена, абстрактна. Относително по-голяма възможност (и обяснимо защо) имаха за

открита проява онези прогресивни писатели, които работеха в областта на литературната теория, история и критика. Както видяхме, в „Заря“, „Литературен критик“ и другаде, по различни конкретни официални поводи и без такъв повод, излизаха в старателно завоалирана форма и подписани предимно с псевдоними, статии по актуалните въпроси за демократичното наследство в литературата, по въпросите на литературната теория, за текущата литературна продукция и т. н., развити в духа на изискванията на марксистко-ленинската естетика. Тези статии изиграха несъмнена роля за правилното насочване на читателите и преди всичко на писателите по проблемите на литературата, а оттук — за укрепване на боевия антифашистки литературен фронт. Някои от тях са ценни не само като документ за успешните усилия на писателя-комунист и антифашист докрай да използва през онези години легалните трибуни за делото на народа, но и като произведения на прогресивната литературна мисъл. Може да се посочат за пример още статиите: „Дарба и вдъхновение“, „Поет и гражданин“, „За политическата лирика“, „твърдост и мъжество“, публикувани през 1942 и 1943 г. от К. Никифоров (Кр. Кюлявков); „Народ, писател и книга“, „За писателите-художници“, „Крилата на възторга и ноктите на страданието“, „Жертвите на Пинкертон“, „Връзката литература — живот“, „Великите реалисти“, „Трудолюбивите писатели“, „Действителната красота на бъдещето“, „За творческата оригиналност“, „Поезия върху гребена на събитията“ и др. от Св. Аджаров и Н. Адлер (два от псевдонимите на Цв. Спасов), излезли през 1942 г.; статията на Г. Грънчаров в „Литературен критик“ (1941) срещу основните положения на естетическия формализъм; статии на Ал. Муратов, Ал. Сегренски и други автори.

В една или друга връзка гореспоменатите статии поставяха както някои актуални въпроси на научната естетика и литературна теория, така и конкретните задачи на прогресивните писатели в онова време. Докато фашистката цензура и цялата мракобесническа политика на държавата се стремяха да отклонят писателя от прогресивно-обществената линия на творчество, от реалистичния метод, в статията си „Поет и гражданин“ К. Никифоров (Кр. Кюлявков) насочва към следване примера на великите граждански поети Х. Хайне и Вл. Маяковски. Наистина тогава цензорът е задраскал един пасаж, в който се подчертава, че залязващото общество „се е старало винаги да очерни тези поети, да попречи на тяхното влияние върху народа“, но и без него статията е изпълнила своето предназначение. Авторът напомня, че от средата на героичния, прекрасен български народ в бурните епохи са израснали големи поети-граждани. „Не може — пише той — днешното време да не роди своя представител в тая област. Не могат нашите поети да не почувствуват величието на епохата, в която живеят, и да не се вдъхновяват от зарята на настъпващия ден“ („Изкуство и политика“, изд. на Съюза на българо-съветските дружества, 1947, с. 163). В друга статия същият автор напомня на писателите, стоящи на народни позиции, революционния им и патриотичен дълг като литературни творци, като ги предпазва от възможни огъвания пред трудните условия за работа. „С условията, що се касае до писателя — пише той, — нищо не може да се извини. Писателите разполагат с най-еластичното и най-ефикасното оръжие, каквото може да държи в ръката си един борец. То може да приема най-различни форми и да има различна сила на огъня. То може да бъде използвано всякак, всякъде и всякога. Но при едно условие: да бъде винаги насочено против враговете на народа. Кога и как — това зависи изключително от самия писател“ (цит. кн., с. 302).

От направения аналитичен преглед се вижда, че основният въпрос, засяган в литературните статии от този период, е ролята на художествения метод на писателя за неговите творчески успехи. Последователно и неотстъпно, но в подходяща за цензурните условия форма в статиите се застъпваше и пропагандираше методът на социалистическия реализъм (тогава наричан по понятни съображения

„новия художествен реализъм“, а от К. Никифоров в някой случай — „естетически реализъм“) като най-плодотворен в нашето време метод на литературно творчество. „Един поет — писа К. Никифоров в статията си „Дарба и вдъхновение“ — дори ако не е голям талант, щом стои върху базата на естетическия реализъм, е повече поет от онзи, който се занимава с безпомощни напъни и като птичка се носи по въздуха, без да стъпи и погледне земята, на която се е родил“ (цит. кн., с. 165).

Погледнати абстрактно, без оглед на общественото-политическия момент, в който са казани, тези думи не са освен една обикновена истина. Но в 1942 г., когато най-добрите сили на българските трудещи се бяха в смъртен двубой с фашизма, за свобода на народа и демократично развитие на страната и пред хората на перото стоеше големият дълг да участвуват в борбата и да я обслужват със своето творчество, цитираното изказване имаше цената на недвусмислен призив към прогресивните писатели за борческа обществена и литературна активност. В периода 1941—1944 г. въпросът за общественото-прогресивната насоченост на писателя като творец, за неговата партийност, в ленинския смисъл на думата, се бе превърнал от теоретически в най-актуален, жив практически въпрос на прогресивното литературно движение. Мухлясалите теорийки на естетическия формализъм бяха сериозна опасност за идейно-теоретическото развитие на писателите-реалисти и особено за младите, неукрепнали литератори. Техните носители не преставаха да внушават на подрастващите писатели страх, че ще изгубят „творческата си оригиналност“, ако впрегнат своето перо в работа за отразяване живота и борбите на народа. Ето защо този въпрос не убягваше от вниманието и грижите на напредничавите литературни работници. Полемизирайки по същество с естетите-формалисти, в своята малка статия „За творческата оригиналност“ Н. Адлер (Цв. Спасов) подчертаваше: „Писателската личност израства с най-значителен образ само чрез дълбоката и жива връзка с народа. Тая връзка дава живот и пълно развитие на творческата оригиналност, тя издига здравата личност у писателя и създава великите творци.“

Като разясняваха важните творчески въпроси на литературата и обществените задължения на писателите, статиите, на които по-горе се спряхме, както и редица други изказвания в легалния печат, които нямаме възможност да разгледаме тук, помагаша да се проправи пътят за по-нататъшно развитие на борческата литература при новите условия, които все по-определено изключваха появяването в легалния печат на истински реалистични, революционно въздействащи художествени произведения. Неоспоримият принос на тая активна изява на марксистическата литературно-теоретическа и естетическа мисъл в онзи период се заключава както в укрепването на прогресивния художествено-литературен фронт за легална дейност, така и в подготовката на същите творчески сили за нелегален литературен живот.

Защото легалните възможности твърде скоро почти се изчерпаха. При фашизма това бе нещо съвсем естествено. Както се констатира тогава в „Позива към българската интелигенция и културните деятели“, издаден от Интелектуалния сектор на Отечествения фронт, през последните месеци на фашисткото господство „духовният живот на страната е замрял. В този момент не излиза никакъв литературен лист, никакво списание, никаква книга. Тираническа и тъпа цензура задушаваша всяка честна, права мисъл, всяко трезво чувство“ (в. „Патриот“, орган на Отечествения фронт, бр. 1). При тези условия единствено възможно прогресивно културно и литературно огнище можеха да бъдат само нелегалните кръжоци на „свобода“, кръжоците в политическите затвори, концлагерите и партизанските отряди.

СМИРНЕНСКИ И СИМВОЛИЗМЪТ

Васил Колевски

Смирненски и символизъмът. Този проблем занимава българските писатели, българските, а и не само българските литературоведи от началото на 20-те години и до ден днешен. Искам още в самото начало да подчертая, че интересът към тези въпроси се обуславя както от таланта на Смирненски, от значимостта на неговото поетично дело, така и от идеологическата борба на литературния фронт. Известно е, че всяка школа, всяко направление се стреми да привлече към себе си, да отчете като свое завоевание, като своя заслуга появата на един или друг голям творец дори тогава, когато неговите произведения явно не се побират в прокрустовото ложе на каноните и нормите на тази школа. Такъв е случаят, както ще видим, с отношението на символистите, на теоретиците на символизма към Смирненски, към неговото творчество. От друга страна, оценката на едно литературно направление, макар и от миналото, далеч надхвърля рамките на естетиката, на литературната история и теория. Тази оценка придобива актуално значение в наши дни, към проблема за живото и мъртвото в нашето литературно наследство, към проблема за пътищата на развитие, за бъдещето на съвременната ни литература.

Символизъмът като литературно направление в българската литература е свързан с първата четвърт на нашия век. Тук нямам за цел, а и не е възможно да давам оценка на това направление, на писателите, свързани в една или друга степен с него. Това е направено в общите трудове по история на българската литература, в някои специални изследвания на Симеон Хаджикосев, Стоян Илиев и др. В случая става дума за нещо много съществено, но и много конкретно. За отношението на символистите към Смирненски, за отношението на Смирненски към символизма и символистите, или в по-общ аспект — за отношението между символизма и социалистическия реализъм като творчески методи.

Днес за всички нас всепризнат исторически факт е положението, че символизъмът като художествено явление, като направление в българската литература е в своя залез още през 20-те години. Но това положение далеч не се приема и не се признава от един широк кръг автори през 20-те и 30-те години. Дори теоретици и критици като Вл. Василев, които виждат победата на реализма в националната ни литература и се стремят да използват именно реалистичната литература в провеждане на своите стратегически планове на литературния фронт, дори той в широк историко-литературен план сочи в една своя статия от 1923 г. символизма, поетите-символисти като връх в развитието на българската литература в оня исторически момент. „Ботев — Вазов, — Кирил Христов — Славейков — Яворов — Траянов — Димчо Дебелянов — Лилиев, това са главните стрелки, по които се ориентира досега нашата лирика.“¹

¹ Златорог, г. IV, 1923, кн. 1, с. 58.

Безспорно назованите имена бележат най-високите върхове на българската поезия, но каква е насоката, каква е историческата перспектива, която сочи „стрелката“ на Вл. Василев? Това е символизъмът, това е творчеството на поет, който дава немалко за развитието на българското поетично слово, но който слага край на символизма като литературно направление, а с това и сам замлъква като творец, защото поетиката, естетиката на това направление се оказват безсилни пред новите задачи на времето.

Тези задачи могат да бъдат решени художествено пълноценно само от позициите на новия художествен метод, метода на социалистическия реализъм. Тази историческа задача изпълни преди всичко Смирненски. Но ние знаем как посрещна и как оцени неговото творчество Вл. Василев. В своята статия „Между сектантство и демагогия“ (Златорог, г. III, 1923, кн. 3) той отрече изцяло поезията на Смирненски, той отрече изцяло поетиката на новото социалистическо-реалистично творчество. За него поезията на Смирненски, творчеството на този писател от нов тип, който открива нова страница в историята на българската литература и издига тази литература, включва я в авангарда на световния литературен процес, това творчество е „просто писане на зададена тема — всичко е постройка, разчет, чисто идейна екзалтация“. „Тази поезия черпи вдъхновенията си от хрониката на „Работнически в-к“. „Карл Либкнехт“, „В Поволжието“, „Бурята в Берлин“ и пр. — авторът бърза да се отзове на всяко събитие в пролетарските борби“.

Както се вижда, оценката на литературните явления е категорична. Както ще покаже историята, тя е в пълна противоположност на обективния исторически и литературен процес и самият Вл. Василев след народната победа ще признае самокритично това. Но в случая за нас е по-важно друго — пълното противопоставяне на две литературни направления, на най-ярките представители на тия направления — Лилиев и Смирненски, соченето на символизма като настояще и бъдеща перспектива в развитието на българската литература и безапелационната отрицателна оценка на социалистическо-реалистичното творчество на Смирненски.

Въпреки това обаче най-видните теоретици на символизма, давайки си сметка за естетическата значимост на Смирненски като творец, долавяйки в една или друга степен неговата историческа роля в развитието на българската литература, се стремят да изведат неговата поетика от поетиката на символизма, да я сродят с нея. При този подход естествено нито може да се почувствува и оцени правилно творчеството на Смирненски, нито да се даде вярна преценка за истинското отношение между неговото творчество и символизма.

Така най-видният теоретик на символизма у нас Ив. Радославов в книгата си „Българска литература“, дори в изданието ѝ след 9. IX. 1944 г., отделя само няколко реда за Смирненски. Признавайки силата на поета в областта на социалната лирика, той обаче твърди, че във формата и изразните средства творчеството на Смирненски „държи непосредна връзка с поезията на символизма“².

За да се види доколко произволно и неубедително е това твърдение, достатъчно е да се цитира определението на Радославов за същността на поетиката на символизма, дадено в същата книга. Той пише: „Символизмът в противоположност на тази традиция (на реализма — В. К.) дойде с едни съвършено нови разбирания, съвсем чужди на владеещите дотогава. Делничността, действителността и оттам анекдотичността престава да е вече художествен елемент. Първоизточникът е богатият, безбрежният и неизчерпаем индивидуален интимен мир.“³

² И. Р а д о с л а в о в. Българска литература. С., 1947, с. 223.

³ Пак там, с. 160.

Както виждаме, тия разбирания, които действително отразяват същността на символизма, нямат нищо общо с поетиката на Смирненски, която се гради именно върху това — върху художественото осмисляне, отразяване и обобщаване на „делничното“.

Доколко чужд е бил пролетарският поет на символизма, показва и фактът, че Смирненски не фигурира сред поетите в антологията „Млада България“, издадена от Иван Радославов през 1922 г.

Аналогична на казаното от Радославов е и оценката за Смирненски, дадена от Малчо Николов. Така в книгата си „От Теодор Траянов до Никола Вапцаров“ той започва очерка си за Смирненски с думите: „В личните си песни Хр. Смирненски е близък на поетите-символисти, той се оформя като лирик под тяхната сянка.“⁴

Така, стремейки се да привлекат Смирненски към символизма, теоретиците на това течение нито са в състояние да дадат вярна оценка на неговото творчество, нито да разкрият истинското отношение между тези две явления, между тези две направления — символизма и социалистическия реализъм. Обективният резултат е подценяване на Смирненски, на неговото забележително творчество.

Най-пълно и принципиално отношението на символистите към поетиката на Смирненски, към цялостното негово зряло творчество е отразено в статията на Людмил Стоянов „Революционна поезия“, публикувана в кн. 9—10, г. III, на сп. „Хиперион“ в 1924 г. Тази статия е твърде показателна за това, как творци, отстояващи близки политически и идеологически позиции, могат да се окажат на полярно противоположно гледище по отношение на идейно-естетическите си разбирания. Тя е може би и най-красноречивият и убедителен отговор на опитите на някои съвременни литературни историци и критици да представят символизма и неговата философия и естетика като едно прогресивно, едва ли не революционно течение в литературата, оказало решаващо влияние както за формирането на Смирненски, така и в развитието на прогресивната ни литература въобще.

Л. Стоянов, както и болшинството български символисти подобно на Смирненски не приема буржоазно-фашистката действителност, смята я за враждебна на човека, на изкуството. Той заявява категорично: „... Станало е нещо необикновено в недрата на народните маси, което дири своите певци.“ Но авторът на статията счита, че нито Смирненски, нито Гео Милев отразяват художествено големите исторически промени в живота на народа. „Във всеки случай ясно е едно — заявява той, — българският Некрасов не се е още родил.“

Едва ли тази негативна оценка може да се обясни с липса на естетически усет за значимостта на създаденото от Смирненски или с някакви лични отношения. Тя идва преди всичко от принципиалните различия между Смирненски, неговото социалистическо-реалистично изкуство и естетиката на символизма, в чийто плен по това време се намира все още Л. Стоянов. И главната задача, която той си поставя в статията, е не толкова да даде една цялостна оценка на новата революционна поезия, колкото да изложи основните принципи на символизма и от тези позиции да докаже, че революционната социална поезия е непълноценно изкуство и следователно създаденото от Смирненски няма и не може да притежава високи художествени качества.

Коя е истинската сфера на естетичното, откъде трябва поетът да черпи вдъхновение, за да създаде произведения с непреходна художествена стойност?

Това е (цитирам): „неукротимият подсъзнателен океан на страсти и метежи, пред които лети умело или лошо управляван неустойчивият кораб на съдбата“. Всичко „преходно“, всичко, свързано с „врявата на деня“, остава извън сферата на поетичното, колкото и благородни да са поривите и намеренията на твореца.

⁴ Малчо Николов. От Теодор Траянов до Никола Вапцаров. С., 1947, с. 115.

А социалната поезия според Стоянов е именно такава: „В нея често звучат ноти на истинско и благородно негодувание, но в основата си тя е нестройна и недействителна. . . Тя е агитация в римувана реч, отзвук от борбата на политическите партии за власт, от борбата на класите за техните материални интереси. Тъй като поезията вижда света само в образи, то конкретната действителност, мизерията на големите градове (главният обект на социалната поезия) не може да ѝ служи за обект.“

От тези позиции Л. Стоянов пристъпва конкретно към оценката на стихосбирката „Да бъде ден!“ от Смирненски. Тя според него е типичен документ на „социална поезия“, продължава традициите на Ботев, Вазов, Яворов в това направление. С това тази стихосбирка е станала любима за трудещите се, за техния авангард — съзнателния пролетариат: „В треската на новото време, белязано с печата на дълбока морална и общочовешка криза, на бунтовен дух и дирене нов мироглед и ново мироусещане, по-интелигентните пролетарии намират у нас ответ на своите копнежи в поезията на Смирненски.“

Но верен на своето кредо, на принципите на символизма, авторът на статията отрича художествената значимост на цялото това направление в българската поезия, защото според него творби като „Елегия“ и „Борба“ на Ботев, като „Градушка“ и „На нивата“ са породени от „преходни“ събития, отговарят на конкретни политически потребности на обществото, предизвикани са от „свирепостта на турския царизъм“, от „печалните събития в Дуран Кулак, Шабла, Тръстеник“.

Подобно на своите предшественици и Смирненски става изразител на своето време. „Естествено е следователно в новото следвоенно време, тъй бурно и неудържимо в своите пориви, отвратено от ужаса на миналото и жадуващо нов живот, появата на един поет като Смирненски, който отразява поетическите чаяния на голяма маса хора с определен склад на мисли и чувство.“

И по-нататък: „Той става псалмопевец на трудещия се свят, апостол на бедността и страданието. . .“ При това, изтъква Л. Стоянов, Смирненски е талантлив поет, неговите стихотворения „технически са просто безупречни“.

Но всичко това се изтъква от автора на статията по-скоро като негативен аргумент в оценката на Смирненски, на неговата поезия. Беззаветното служене на делото на работническата класа, на трудовия народ, първоизточник за разцвета на таланта на поета се тълкува като негова беда. Л. Стоянов изтъква, че още с трагичното бягство от родния Кукуш Смирненски „става псалмопевец на трудещия се свят, апостол на бедността и страданието“. Но това според него означавало отричане „от радостта и многообразието на живота, за да служи на едно партийно знаме. Тиранията на тълпата е подобна на тиранията на деспотите: тя не търпи свободния избор на духа, тя иска дитирамби, иска поетът да възпява нейните болки, да слезе до нейния уровень, да направи поезията милосърдна сестра.“

Един от най-големите приноси на Смирненски във философски, етичен и поетичен аспект — определяне на съотношението между личност и колектив, а оттук и новата марксистко-ленинска концепция за човека, за личността и колектива се смята от Л. Стоянов едва ли не като беда за поета, като нещастен момент в неговия творчески път: „Смирненски — пише той — е поучителен пример на подобна екзекутивност на тълпата; посветил всичките си духовни енергии на освобождението на пролетарската класа, той заедно слага вериги на своя дух, поробва се в името на една рационална и духовно неплодотворна доктрина.“ Оттук и извода: „Смирненски не чувства многогласия оркестър на битието. . . , погълнат от монотонния шум на действителността. . . Всички стихотворения на Смирненски притежават този органически недъг на монотонност и догматична едностранчивост.“

Тази обща оценка за идейно-естетическите възгледи на Смирненски, за основните принципи на неговата поетика определят и отношението на Л. Стоянов към отделните творби на поета: „В основата си обаче това е поезия на политическия девиз, на партийния плакат. Самите заглавия сочат на актуалност, на агитационна проповед. В едни от тях като „Пролетарии“, „Първи май“, „Въглекопач“, „Ковачът“, „Цветарка“, „Улицата“ и др. живее наивният сантиментализъм на работническите клубове; в тях няма нито стихия, нито художествен усет; те говорят на ума, не на душата, чужди на чистото абстрактно вдъхновение. Други, като „Бурята в Берлин“, „Карл Либкнехт“, „В Поволжието“, „Москва“ и „Смъртта на Делеклюз“, отразяват събития на деня, напомнят статии от стари вестници.“

И така, започнал със симпатии към поета, „псалмопевеца на трудещия се свят, апостола на бедността и страданието“, декларира едноумислието си с неговите прогресивни идеи и ненавистта си към буржоазно-фашистката действителност, Л. Стоянов в областта на естетиката стига до пълно отрицание на художествените качества на поезията на Смирненски. Удивителна е близостта на неговите конкретни оценки за най-значителните творби на поета с оценките, които дава на тези произведения реакционната буржоазна критика! И по-специално Вл. Василев. Този факт е твърде показателен. Той заслужава специално внимание. Близките по съдба, по идеи поети Смирненски и Стоянов в поетично отношение се оказват на два противоположни полюса. Причината за това, както вече се изтъкна, в никакъв случай не бива да се търси в някакъв субективизъм на Л. Стоянов. Той е искрен и последователен в своите анализи и изводи, в своите оценки. Те отговарят изцяло на каноните на символизма. От тази гледна точка статията на Л. Стоянов е изключително поучителна. Тя ни дава възможност много по-обективно и вярно да вземем отношение към нестихващите и в наши дни спорове за същността на символизма, на модернизма, да видим качествената разлика между модернистите дори когато те стоят на прогресивни обществено-политически позиции, и творбите на писателите социалистически реалисти.

Не ще мине много време и самият Стоянов ще почувствува цялата несъстоятелност на философията и естетиката на символизма и ще потърси нови пътища в живота и литературата, които ще го изведат на спасителния бряг. Още през 30-те години писателят-антифашист Людмил Стоянов искрено и сърдечно ще възвести прелома, който е настъпил в него и който го кара по новому, по човешки да гледа на живота, на хората, на изкуството.

Тия хора ми бяха тъй чужди,
като камъни или треви,
но от днес те в душата събуждат
спомен светъл и неуловим.

.....
Не, не мога, не мога без хора,
без звъна на човешката реч.
Дето двама — в полето — говорят,
техен брат съм и аз отдалеч.

Л. Стоянов. „Не мога без хора“

Застанал на социалистическо-реалистически позиции в своето собствено творчество, писателят ще промени коренно и своята оценка за поезията на Смирненски. „Българската литература — пише той в статия за поета във в. „Работническо дело“ (бр. 233, 3 окт. 1948) — пази почетно място за делото на Христо Смирненски, което ще остане завинаги дело честно и достойно, резултат от подвига на един живот, отдаден в борбата за най-онеправданите. Той промени изцяло тона на нашата поезия, като от поезия на индивидуализма и отчаянието,

от поезия на упадъка чрез него тя се превърна в боен призив, слезе на земята и потърси близостта на хората.“

Какво е отношението на самия Смирненски към символизма?

Обикновено когато цитираме думите на Смирненски от неговия бележник-дневник, написани само няколко месеца преди трагичния му край (в спора с Вл. Василев), думи, които са един завет към българската критика, ние обръщаме внимание преди всичко на идейната страна на спора, на коренно противоположните позиции и оценки на поета и на критика по отношение на идейното съдържание на творчеството на Смирненски. В същност, ако прочетем внимателно тия редове, ще видим, че става дума за поетиката, за художествената същност на новата поезия. И Смирненски, отстоявайки позициите на своето творчество, отрича преди всичко поетиката на символизма, от чиито позиции Вл. Василев критикува неговата поезия. На упрека на критика, че неговата образност е „външна, техническа, не изхожда от никакво чувство“ Смирненски отговаря: „Карл Либкнехт — близък ли ви е той? Можете ли вие да почувствувате величието на тази душа? Неговият образ поетичен ли е за вас? Не. Много проста и всесърдечна дума за вас е „техническа“, „външна“, „приложна“, „няма чувство“.

Друг би бил въпросът, ако бях изправил пред вас например образа на някоя лунна принцеса със зелени очи, смъртно печалния Пиеро или . . . даже патриарх Тихон.“⁵

И по-нататък: „Той е в ужас от сменяването на ритъма в „Жълтата гостенка“ или, както я бърка критикът, „Жълтата хризантема“. О, тия жълти хризантеми, сини домина, черни маски и всички тия циркови пъстрила, взети взаим от гардероба на миналото, купени на вехто.“⁶

Обърнете внимание! Навсякъде става дума за поетични образи. Смирненски осмива безпощадно поетичния, образния строй от поетиката на символистите, подчертава нейната пълна противоположност с поетиката на социалистическо-реалистичното творчество, чийто най-ярък представител тогава е той. Разбира се, зад тези образи стои, съдържа се определено идейно, жизнено съдържание. Но, пак повтарям, като поет, като творец в едни от най-тежките и драматични моменти от своя кратък живот Смирненски отхвърля, осмива, показва цялата историческа и художествена несъстоятелност преди всичко на поетиката на символизма, която откъсва творците от реалния живот.

И това не е някакво моментно настроение, породено от отрицателната оценка на неговото лично творчество. Ни най-малко. Подобна мисъл би била кощунствена. През целия свой творчески живот Смирненски воюва със символизма. Още през първия, критикореалистичен период от своето творчество той пародира, осмива стила, поетиката, целия образен строй на символизма. Такъв характер има третият памфлет от цикъла „Великогрешним гешефтарам“ от 1918 г.:

Нимфа с розова одежда
тича в росната трева.
Ето строен стан привежда,
бяла лилия съглежда —
дар за русата глава. . .

Гаснат пурпурни воали
в синкави дрезгавини,
черни врани — зли печали,
от тъмата налетяли,
късат алени страни

⁵ Н. Измирлиева. Христо Смирненски. Летопис. С., 1961, с. 158.

⁶ Пак там, с. 159.

Бяла нимфа знойни рани
мие с трепетни ръце
и проклина черни врани,
капят кървави закани
от раненото сърце.

Ала рицар лък обтяга,
мъдър рицар, бодър страж,
черно ято с трепет бяга
и поломено поляга
върху изумруден плащ.

Едва ли може да има някакво разноезичие в тълкуването на този памфлет, подписан с показателния псевдоним Декадентски Карандаш. Той е остра сатира на избуялата символистична поезия от началото на века. И този памфлет не е случаен факт. Много от сатиричните произведения на поета, без това да е тяхно пряко предназначение, пародират поетиката, естетиката на символизма. Докато ангелите херувими во главе с Христа са неотменен реквизит у символистите, Смирненски използва тези образи в стихотворението си „Второто пришествие“ в хумористичен карикатурен план:

В миг ангелите лекокрили
понесоха се бодри, мили
зад близкия планински гребен.
Оттамо белодрехите момчета
във своите чистички престилки
донесоха безброй бутилки
и разни съблазнителни мезета.
Христос тогава преди всичко
нагре трите пръсти вдигна,
а свети Петър пък намигна
със лявото око на бае Тричко.

В „Елегия“ (1920) поетът принизява съзнателно един от най-любимите образи на декадентите — мировата скръб, олицетворение на безнадеждния песимизъм — до конкретните „прозаични“, делнични тревоги:

А пък мировата скръб
чрез подметките ми зинали!
пак събужда спомен скъп,
спомена на дните минали. . .

В стихотворението „Нитче, котарак и папагал“ Смирненски осмива, показва жизнената несъстоятелност на философските основи на символизма и индивидуализма в българската литература — идеите за „сврѣхчовека“, противопоставен на „тълпата“, на народа, почерпени от трудовете на Нитче:

Случайно някъде със нитчеанство
налапал се един млад папагал
и тутакси (о, непостоянство)
„сврѣхпапагал“ се грѣмко назовал.

Но отричайки изцяло философско-естетическите принципи на символизма и индивидуализма в българската литература, Смирненски не остава изолиран, чужд на художествените завоевания на писателите, повлияни от тия течения, особено в изразните средства, в езика, в поетичното слово. Тъкмо в зрялото творчество на поета, в негови революционни стихотворения се срещат думи, образи,

които срещаме твърде често и в поезията на българските символисти. Повечето от тия думи и образи са органическа част от общонародния, от литературния език, създаден преди символистите, употребявани са много преди тях. Но истината е, че поетите, свързани със символизма у нас, полагат изключителни грижи в това отношение. Съвършенството на поетичното слово, особено неговата музикалност, се превръща у тях в първостепенна задача. Оркестрацията на стиха, ритъма, римата, цялото музикално звучене се разглеждат от тях не само и не просто като изразно средство, а като пълноценен компонент на съдържателната страна на поезията. Ако може да се направи аналогия с живописца — нещо подобно имаме с цвета, с колорита при импресионистите. И до тях, разбира се, цветът, колоритът в едно платно имат изключителна роля. Но при тях цветната гама става не само средство за предаване на едно съдържание, а самата тя се превръща в съдържание, носи идейно-емоционалния заряд в картината. Разбира се, и тук, когато каноните, догмите вземат връх, получава се неголямо изкуство, а игра на багри. Но това е друг въпрос, това не засенчва и не може да засенчи завоеванията на импресионистите в изкуството.

В историческото развитие на литературата символизмът не играе такава голяма положителна роля, както импресионизмът в живописата. Но аналозиите в тази насока все пак са правомерни. Ето защо неправилна е тенденцията у някои изследователи Смирненски да се изолира изцяло от символизма и това течение да се представя изключително само с неговите негативни идейно-философски, слаби страни.

Но в наши дни по-скоро се проявява безкритично отношение към това течение, към него се отнасят писатели и творби, които са нещо много по-сложно и противоречиво и далеч не се побират в каноните на символизма.

Трябва да се има пред вид също така относителната самостоятелност и до известна степен консерватизъм на формата, на поетиката, на езика по отношение на новото жизнено съдържание. Ние и досега напълно сериозно и съзнателно употребяваме изрази като „бойно кръщение“, без да влагаме какъвто и да било религиозен характер в тях. Освен това атеистът, революционерът марксист Смирненски не може да не си е давал сметка за въздействието на подобни образи, особено образа на Христа, върху широките народни маси.

Необходимо е, както вече се подчерта, да се прави разлика между поетиката на символизма в нейната философско-естетическа същност като явление от декаданса, и достиженията на поетите, свързани с това направление, постигнати понякога въпреки каноните и схемите на тая поетика. Прекрасен пример за такъв конкретен подход ни дава самият Смирненски. Осмивайки и отричайки декадентството и неговата най-ярка проява у нас — символизма, — Смирненски се отнася с уважение, нещо повече — излиза в защита на поети, свързани пряко с това течение, но дали ценни поетични творби, които обогатяват българската литература. Показателен за това е отговорът на Смирненски в рубриката „Поща“ на „Българан“, бр. 42, 1921 г.: „Доктор Чук — Русе. Вместо да закачате Лилиева, по-добре ударете се по главата един-два пъти с псевдонима си, може би тогава ще почнете да проумявате.“

Самият Лилиев, преценявайки творчеството на Смирненски в един период, когато историята е казала своята дума върху литературния процес от онова време, доказала е неизбежната гибел на декадентството, в това число и на символизма, спокойно, мъдро отсъжда: „За новото съдържание, което носи поезията на Смирненски, потребно е било да се освободи тогавашната поезия от съществуващите канони и да се изведе на нов път, отдето със своето чудно въображение, прехласнат, поетът е могъл да следи устремения бяг на бодрите ескадрони, полетели „с факела на нова вяра“⁷.

⁷ Изв. на Лит. инст. при БАН, кн. VI, 1958, с. 181.

За чест на нашата марксистическа критика в лицето на нейните най-добри представители трябва да кажем, че още през 20-те години тя можа вярно да определи както новаторския характер на социалистическо-реалистичното творчество на Смирненски, така и същността на символизма, на декадентските течения в литературата, сложността и противоречивостта на литературния процес и същевременно основните негови направления, неговия авангард и неговия ариергард. Бих припомнил тук статията на Тодор Павлов „За „декадентството“, публикувана в бр. 12, 11 авг. 1922 г., на в. „Младеж“.

„Обикновено казват: декадентството е средство да се трови съзнанието на пролетариата.

Истина е, че буржоазията има и такова изкуство. Пролетариатът го тровят с изкуство, което по форма е „класическо“ и „народно“, а по дух е буржоазно. Декадентското изкуство обаче е повече за изтънчените (чети преситените и извратените) от средата на самата буржоазия и за ония, които духовно се влачат след нея.

Декадентството е изкуство на „избраните“. Декадентството е привилегия на малцина „сврѣхчовеци“ и „мъченици на изкуството. . . Но не даде ли нещо положително декадентството? Не даде ли някои тънки средства и похвати за изразяване най-нежните, неуловими преживявания на човека? Не отричаме. Но що от това? Което би могло да ни послужи от зданието на декадентството, ний можем да го вземем и ще го вземем. Но самото здание, взето като цяло, като „стил“ ще рушнем и на негово място ще сградим новото, нашето здание в н о в и я, н а ш и я стил.“

Историята потвърди и в обществено-политически, и в естетически план правотата на тези думи. И спирайки се за отношението на Смирненски към символизма в своя доклад, изнесен в Народния театър на 23 юни 1945 г., Т. Павлов ще уточни същността на някои „символистични блоковски и други влияния“: „Съвсем ясно е, че тоя син взор на Христа и тоя венец от нарциси и трѣне са просто навеи от неокончателно изживяното влияние на символизма. Но това са именно навеи, а не основното, не същественото за Смирненски като Смирненски. Същественото за него е вулканът от пламнали души, сърцето от разтопен метал, звездата на нови времена. Същественото за него е оная бурна, мъжествена, бетовеновска, бих казал, ритмика и музика на червените ескадрони например, с които би се гордяла и съветската съвременна и всяка революционно-пролетарска поезия.“⁸

А преди това, още в своята книга за Маяковски през 1940 г. Павлов ще изтъкне, че по своята поетика Смирненски е много по-близък до Маяковски въпреки огромната разлика в стила, в поетичната творческа индивидуалност, отколкото до поетите-символисти. „Вътрешната форма, т. е. същинската художествена форма у Смирненски от периода на неговата поетическа зрелост. . . напомня в много отношения именно формата у зрелия Маяковски: стихът е необикновено динамичен, поетическите образи са много ярки и наситени не само с дълбока борческа идейност, но и със стихийна емоционалност сила, езикът е много изразителен и същевременно понятен за масите, единствено за които поетът пише; актуалността и ударността изпъкват на пръв план и пр.“⁹

В тоя дух са и наблюденията на П. Зарев върху поетиката на Смирненски и по-специално близостта, която той установява между Смирненски и Гео Милев, между поемата „Септември“ и зрялото творчество на Смирненски: „Близостта

⁸ Т. П а в л о в. Избрани произведения. Т. 7. С., 1964, с. 125.

⁹ Т. П а в л о в. Поезията на Вл. Маяковски и някои основни въпроси на литературната теория и практика. С., 1940, с. 82.

тук, в тия революционни образни видения, между Смирненски и Гео Милев бе по-голяма, отколкото между тях двамата и символистите независимо от разликите в структурата на стиха им. Смирненски изработваше образност, възсъздаваща героиката на бунта и тя премина и у Гео Милев.¹⁰

Тези верни наблюдения и аналогии могат да се продължат както в развитието на нашата поезия до наши дни, така и в поезията на много други народи, защото те са израз на общи закономерности в световния литературен процес, те показват сложното, но прогресивно развитие на тоя процес, който води до тържеството на социалистическо-реалистическата литература.

¹⁰ П. З а р е в. Панорама на българската литература. Т. 3. С., 1971, с. 250.

БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА УНГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА

Йонка Найденова

Влиянието на българската литература не може да си съперничи с ролята, която литературата на нации от езикови общности като френската, немската, руската и други са заемали в унгарския духовен живот. Достатъчно е да споменем „История на европейската литература“ (1934) на Михайл Бабич, където този най-голям теоретик и естетик на буржоазната либерална мисъл признава, че „и най-малкият изостанал народ може да роди литературна величина със световно значение“, но от труда си изключва напълно както българската, така и литературата на балканските народи. Този факт свидетелствува не само за неговото отношение, но и за отношението на тогавашното официално литературно мнение към духовната култура на „малките“ народи. В труда на Марсел Бенедек „Съвременна световна литература“ (1920) и на Вайглер Бенедек „История на световната литература“ (1921), написани за широката читателска публика, също няма да намерим нито едно българско име, а в появилата се по-късно, през 1941 г. „История на световната литература“ на Антал Серб, на нашата литература се отделят само няколко реда. Йожеф Байза, професор в катедрата по южнославянска филология в Унгария преди 1945 г., заявява открито, че българската литература „от гледна точка на световната литература няма значение“¹.

Най-добрите представители на културния живот на Унгария обаче са говорили винаги за общите културни ценности на източноевропейските народи и съзнавайки нуждата от взаимно опознаване, са считали изграждането на мост между народите на Централна и Източна Европа за една от главните национални задачи.

Първият, който след хилядолетно мълчание отправя поглед към „малката“ литература на България, е Габор Казинци, писател и публицист, радикален представител на унгарския реформизъм в първата половина на миналия век: „Навярно, като е искал да разшири кръгозора си или да докаже възгледите си, търсейки подкрепа на идеите си, той е стигнал до историята на източноевропейските народи, до проучванията на тяхната литература. По всяка вероятност е забелязал появилите се общи черти в историите на източноевропейските и унгарски народи, в актуалните проблеми на националното възраждане. Тези общи черти са породили симпатията му към съседните народи.“ И по-нататък: „Значението на статията на Казинци не е в научната ѝ стойност, тъй като съобщава данни от трета ръка (статията му е преработено съобщение от анонимен руски източник, публикувано най-напред от чеха Йохан Пуркинъе в парижкото списание „Ост унд Вест“ през 1839 г. — б. а.). Статията е по-скоро показателна с това, че унгарската интелегенция от епохата на реформизма е насочвала вниманието си не само по посока на

¹ Цит. по Л а с л о Б о к а. Ботев. *Fórum*. 1950, с. 471—472.

Запад, но се е интересувала и от дотогава непознатите, затворени между стените на Турската империя Балкани. Съчинението на Казинци отваря на стената процепа, през който се разкрива пробуждането на един поробен народ в нация.²

Това първо съобщение от 1841 г. остава дълго време без отзвук. Пречка за мълчанието са и езиковите трудности, и османското робство, а също и неуспехът на освободителната борба от 1848—1849 г. Но в Унгария започват все по-често да откриват общото в съдбите на своя народ и народите от Източна Европа. За повишаващия се интерес към българската литература свидетелствува дейността на такива писатели като Ендре Ади, Лайош Кошут, Пал Сабо, Льоринц Сабо, Дюла Ййеш и др. А радетелят за строежа на „моста на духовното общуване“ между народите на Централна и Източна Европа писателят Ласло Немет пише: „Ние имаме обща съдба, без да знаем нищо един за друг. Дошло е най-после време да се запознаем с нашите „побратими“, откърмени, както и ние, от посталата гръд на една и съща майка-съдба.“³

Това време настъпва обаче едва след освобождението на Унгария в 1945 г., когато изолираните с векове един от друг народи, в рамките на общата социалистическа система, поемат един и същи път — пътя на дружбата, сътрудничеството и стремежа за все по-пълното опознаване на всичко ценно в културата на другия народ. По-специализирани проучвания на бита, културата и литературата на нашата страна преди 1945 г. не съществуват. Като едно изключение могат да се посочат трудовете за България на двама известни изследователи на Балканите от XIX в. — Бела Ерьоди и Адолф Щраус, публикацията на Димо Бойклиев за българската лирика през 30-те години на XX в. и появилите се в началото на 40-те години студии на Йозеф Бьодеи, в които вече на научна основа се изследват българо-унгарските връзки. Подобни начинания днес оценяваме като опити за популяризиране на българската литература, чиито автори не са се задоволявали с опознаване на западните литератури и са се стремели към по-широк кръгзор. Тяхна е заслугата, че въпреки лошия превод и литературна неосведоменост преди освобождението в Унгария българската литература не е била съвсем непозната; благодарение на тях унгарската читателска публика е могла да надникне в съкровищницата на българо-унгарските културни взаимоотношения.

Следователно и преди 1945 г. е съществувал стремеж да се приближат една към друга литературите на двата народа, но за сериозни постижения може да говорим едва след освобождението на Унгария, когато вече не само големият брой, но и подборът на излезлите на унгарски език преводи говорят за характера на обновените връзки между нашата и унгарската култура.

В зависимост от характера на отделните произведения българската художествена литература в Унгария може да се раздели на четири основни групи: народна поезия, антологии, книги на отделни писатели и лексикони и литературно-исторически изследвания. От своя страна в изданията, свързани с българската народна поезия, разграничаваме три подгрупи. В първата попадат трудовете на културни деятели като Бела Ерьоди и Адолф Щраус. Особен дял съставляват появилите си три антологии на народни песни в превод от Ласло Наги и трети — сборниците с народни приказки. Общият брой на поетичните и белетристични антологии е единадесет, като на лириката се падат четири, на прозата — пет, а антологичните сборници със смесен характер са два. Има празнота по отношение на драмата, все още не е издадена отделна антология на избрани български пиеси. Третата голяма група съставляват публикуваните книги на отделни писатели. Тук първенство държат класиците, произведенията на които претърпяват второ и повече издания. С не по-малка популярност се ползват и онези писатели,

² Filológiai Közlöny, 1964, № 1—2.

³ Tanú, 1932, № 1.

които се занимават изключително с проблемите на съвременността, интерес се проявява и към юношеската, научнофантастичната, мемоарната и други видове литература. Четвъртата група се представя от лексикони и литературно-исторически изследвания. Измежду тях особено ярко се откроява трудът на Петер Юхас и Ишван Шипош „История на българската литература“ — пръв по рода си опит да се даде „напречен“ разрез на българските литературни явления.

След първото съобщение за българската литература през 1841 г. от Габор Казинци народната поезия е тази, в която се раждат най-ранните сведения и оценки за нашата литература. Причината трябва да търсим в силния интерес към нея, който са проявили някогашните балкански изследователи като Бела Ерьоди, Имре Фривалски, Феликс Каниц и други при обиколките си из България.

Първи, който представя българската поезия в Унгария, е Бела Ерьоди, известен журналист от втората половина на миналия век. От публикуваните негови статии, проучвания и преводи на народни песни най-голяма стойност има „Из поезията на народите на Балканския полуостров“ (1892). В този негов основен труд е отделено място на тринадесет български народни песни, подбрани от сборниците на Веркович и братя Миладинови (преводите са от самия Ерьоди). Още в същата година за този сборник се появява рецензия, в която се казва: „Съобщават се множество привлекателни и интересни фрагменти от албанската, българската, хърватската, сръбската, новогръцката народна поезия. . . Общо взето, ценни и характерни извадки в достатъчно лек превод на поезия. Тридесет и седемте страници предговор обаче представляват импровизация, а примитивната същност на разсъжденията наистина изненадва.“⁴ Както и по-късно Габор Ракоши отбелязва, тълкуванията на Ерьоди са наистина примитивни, но това не е изненадващо, тъй като той съответно на характера на професията си се е интересувал преди всичко от политиката на Турската империя и само по време на пътуванията му се е удавало възможност да се запознае с българските обичаи, предания и легенди. Книгата съдържа въведение, което наред с това, че дава за първи път една, макар и бедна представа за народните обичаи и песни, притежава и друга ценност: фактът, че Ерьоди е пионер и в паралелните проучвания на унгарската и българската литература, които са предмет на разглеждане и до днес.

В края на миналия век другият балкански изследовател Адолф Щраус издава сборник на българската народна поезия в два тома. За сборника има положителни оценки и от българска, и от унгарска страна. Изтъкнатият литературовед Иван Шишманов се изказва така за извършената от Щраус дейност: „Поучително и полезно е да се интересуваме от културата на съседните народи и нашето дружество би могло да играе отлична роля в онази всенародна задача между Изтока и Запада, която вследствие на географското и етнографското съотношение се пада на нашата родина.“⁵ В критиката се отбелязва и негативната страна на този двутомен труд — момента на повърхностно познаване на първоизточниците и лош превод. Още при появата на сборника в 1892 г. Оскар Ашбот е този, който критикува по-основно труда на Щраус, а днес Петер Юхас и етнографката Линда В. Дег също отбелязват, че колкото и преводите на Щраус да се стремят към точност, те не могат да се нарекат художествени. Другата значима работа на Щраус е „Поверието на българския народ. Български народни песни“ (1897). В тази книга и той подобно на Ерьоди проучва древните обичаи, защото от тях „се проявява с пълна сила онази отдавна подозирана истина, че между българския и унгарския народ в прародината е съществувала тясна връзка“.

Истинско задълбочаване в богатството на нашия фолклор постига Йозеф Бьодеи, който прилага в проучванията си една по-съвременна методология.

⁴ Elet, 1892, с. 834—835.

⁵ Етнография. Бп, 1891, бр. 1.

Първата част на статията му „Поезията на българския народ“ в появилия се през 1960 г. сборник „Соколова кръв“ е кратък исторически преглед на връзките между двата народа, последван от представянето на българската народна поезия изобщо. Както по-рано Ерьоди въз основа на сборниците на Веркович и братя Миладинови прави опит да групира народните песни, така и статията на Бьодей е едно кратко, точно и научно, но все пак резюме на трудовете на български специалисти за народната поезия. Това, което ѝ придава стойност, е изследването на унгарските елементи в българските народни песни, от една страна, и тяхната нова систематизация — от друга.

Повечето от песните в дадената от Бьодей жанрова класификация Петер Юхас обединява под името „лирически обредни песни“ и като отделя по-голямо внимание на двата най-интересни жанра — юнашките и хайдушките песни, той ги характеризира в „История на българската литература“ (1966) и в „Огледало на българската литература“ (1969). Като се позовава на научни факти и примери, разполагайки с литературно-исторически познания и тънко критическо перо, Петер Юхас успява да нарисува нова и този път вече богата картина на българската народна поезия, поетическата сила и очарование на която оживява с пълна сила в преводите на Ласло Наги.

Три са антологиите, в които Ласло Наги, един от най-значителните съвременни поети на Унгария, превежда близо 200 песни и балади, почерпани от съкровищницата на българското народно творчество: „Саби и цитри“ (1953), „Соколова кръв“ (1960) и „Свещи по гори и поля“ (1976). И в трите съставителят и преводачът Ласло Наги успява да предаде отлично не само съдържанието на песните, не само специфичните стихотворни форми, но и техния своеобразен български характер, тоест успява да запази истинската сила на нашата народна поезия. Сбирките на Ласло Наги представляват по същество богата панорама на българската народна песен. Основният им съдържателен репертоар се запазва и в трите книги, като всяка следваща се обогатява с нови ярки манифестации на преводаческото изкуство. Етнографката Линда Д. Вег изтъква и разликата между тях: „В предишната („Саби и цитри“ — б. а.) редом с епичните, исторически произведения намираме още любовни и някои други лирични песни; в противоположност новият том („Соколова кръв“ — б. а.) представя творби не само на определени жанрове, но и обогатява самите жанрове.“⁶ Преводите на Ласло Наги върху българската народна поезия изследва Петер Юхас. Той правилно отбелязва, че капиталният принос на този преводач е свързан и с величието му като поет, докато „публикуваните в края на миналия век от Адолф Щраус около сто и петдесет превода на български песни и балади показва само обилното разнообразие на българското народнопесенно съкровище. Щраус не е бил поет и въпреки най-добрите си намерения не е съумял да предаде поетическата сила и очарование, дързостта и нежността на българската народна поезия. В преводите му не можем да почувствуваме душата на народа-певец и неговото изкуство, добиваме само представа за насоките на фолклорното развитие.“⁷ Ласло Наги — проникновен сърцевед и художник — стига до дълбоките недра на безименното творчество и поради това, че е запознат отлично с народната поезия на нашия народ. Една друга тайна на неговия успех е и стремежът му оригиналните песни да звучат „познато“, т. е. като запазят своята структурна цялост, колкото се може да се доближат по ритъм и звучене до унгарските народни песни. Благодарение на голямото преводаческо и поетично майсторство и в трите антологии българската поезия звучи с могъществото на своето оригинално битие.

⁶ Nagyrilág, 1966, № 5.

⁷ Tiszatáj, 1976, № 8.

Измежду народното словесно изкуство свое място заемат и българските народни приказки. В сравнение с отзивите за народни песни за преводите на приказките трудно могат да се открият в печата рецензии. Според унгарските специалисти „като че ли приказката и до днес си остава „заварено дете“ на българското народно творчество“⁸, а според нас не само на българското народно творчество, но и на унгарската критика. В отзивите си за този жанр Петер Юхас се спира върху методичното събиране на нашите приказки, характерните им черти и герои и тяхното групиране. Той открива известни различия между приказките на българския и другите народи: „Някои модели на световната приказка, например приключенията на „джуджетата“, на „педя човеците“ — толкова популярни в западноевропейските издания, — бихме търсили напразно в българската народна приказка. С фигурите на Янко Борсем, Янко Бабсем и Палечко (характерни герои на унгарската народна приказка — б. а.) също няма да се срещнем. Този тип въпреки множеството преводи на немски, френски, норвежки и други народни приказки остава чужд за българския фолклор. Вниманието на българския народ се е привличало главно от онези приказки и мотиви, които са били най-целесъобразни за изразяването на социални, политически и морално-етични въпроси и проблеми.“⁹ И в Унгария с най-голяма популярност се ползват приказките за народния герой Хитър Петър, който с неизчерпаемата си хитрост и находчивост установява плебейска мярка за ценностите в живота.

Затова, че появилите се на унгарски език антологии на българската литература дават ярка представа за характерни нейни явления, спомага както грижливият подбор и фактът, че се вземат реални поуки от някои недостатъци на миналите издания, така и стремежът ценностите на нашата литература да се представят в исторически континуитет, като се разкрива спецификата на литературния процес, набелязват се основните му звена — без подобен подход класиката от миналото и от днешния ден не би могла да се представи пълно и компетентно. При едно проследяване на хронологичния ред на антологиите ще забележим, че всяко следващо издание носи белезите на все по-добър превод, на литературна подготвеност и съответно все по-точно, по-органично разкрива главни моменти в развитието на нашата литература.

Излезлите преди Освобождението антологии са само две — една на прозата и друга на поезията. Слабостите и на двете са най-вече белег на времето и на една друга представа за българската литература. От значение обаче е онази инициатива, която още с появата на тези книги получава признание в критиката. За поетичния сборник на Димо Бойклиев се изказва приятелски писателят Геза Фея, а в предговора на другата антология от избрани разкази председателят на Българо-унгарския комитет Тивадар Витез Галантай Глок се обръща към преводача Пал Вашархеи със следните думи: „Нищо друго не отвежда по-близо до усещането на душата на един народ, както опознаването на неговата литература. С дейността си доставяш голяма радост на всички онези, които гледат сериозно на българо-унгарското братство и са проникнати от неговата неоченима културна, икономическа и политическа стойност. . . Пожелавам твоята дейност да стане една от искрите, които ще пробудят все още спотаените кръвни връзки. Тези две антологии днес определяме като явни стъпки в задълбочаването на духовните връзки, които след 1945 г. се издигат на нов етап.

Да се спрем първо на антологиите на българската поезия.

Адолф Щраус и Бела Ерьоди още в миналия век обръщат внимание на народнопесенното творчество на нашия народ. Димо Бойклиев обаче първи отправя поглед към по-новата българска поезия. В неговата „Антология на българските

⁸ Последният змей, Бп, 1966, Европа.

⁹ Пак там.

поети“ (1938) са представени петдесет и седем автори, между които получават място класици като Ботев, Петко Р. Славейков и Вазов. Срещат се и по-неизвестни имена, обяснение за което дава самият Бойклиев: „Включих онези поети, които официалната критика изобщо признава.“ „Пророчеството“ му за Иван Буюклийски, че „ще бъде отделна глава“ в историята на българската литература, не се сбъдва, за Петко Тихолов — също не, но например за Камен Зидаров, за който „съвременната поезия храни все по-големи надежди“ и това за Атанас Далчев — да. Това явление е естествено, тъй като измежду популярните на времето писатели не всички са могли да издържат проверката на времето. За нас е по-важно мнението на съставителя за включените в сборника поети, където намират място и явно неиздържани в научно отношение преценки. Така например Емануил Попдимитров е определен като представител на „религиозния естетизъм“, а Стоян Ватралски се величае, защото е „поет-евангелист“.

Следващата поетична антология се появява през 1951 г. под редакцията на Ференц Юхас и Дьорд Радо. Това издание бележи очевиден напредък. В написаната от Петър Динев уводна статия „Българската поезия днес и в миналото“ са споменати всички по-известни поети, както и литературните течения, на които те са представители. Съответно с духа на тази статия в сборника са получили място голям брой поети — класически и по-съвременни. В рецензията си, излязла в „Иродалми Уйшаг“ същата година, като слабост на антологията Ласло Наги посочва факта, че има такива значителни поети, които не участвуват дори с едно единствено стихотворение и дава пример с Добри Чинтулов. От очите на големия преводач не убягват и редица „досадни“ грешки в превода, но и тогава оценява изданието „на равнище“.

Съставител и редактор на третата антология от 1966 г. е самият поет Ласло Наги заедно с българиста Петер Юхас. Този сборник е резултат вече на много по-организирани предварителни усилия, на опит да се даде на българските явления нова унгарска оценка, която в известни отношения оспорва установени мнения на нашата литературна критика, а в написания от Петер Юхас увод „История на българската лирика“ личи конкретното познаване на българската поезия. Най-характерната рецензия за нея откриваме в брой 10 на сп. „Критика“ от 1966 г. от също така близко запознатия с българската литература Ищван Шипош. Неговата оценка за сборника е положителна: „Това е сполучлив подбор, благодарение на който антологията доказва убедително, че българската поезия е не само етнографски куриоз, но има значителна стойност и в европейско отношение.“ Като заслуга на съставителите той посочва стремежа им поетите да не се представят едностранчиво, „затова освен техните революционни и агитационни стихотворения се публикуват и такива творби, в които получават място и по-интимни чувства и настроения и които дават по-богата, по-многогранна представа за своите автори“. За пример служи стихотворението „Зимни вечери“ от Смирненски. Рецензентът дава израз и на унгарското литературно мнение по отношение на нашата литература: „Становището, че за българската поезия са характерни предимно висотата, гръмкостта, с тази антология се оказва погрешно.“ Обяснение той търси в обстоятелството, че „докато в лириката на XIX в. е бил по-важен „аз“-ът, то в XX в. поетът търси закона, изследва смисъла на връзките на събитията и звученето на една такава изследователска, откривателска поезия се отдава по необходимост повече на размисли и е по-тиха, отколкото звученето на другата“. Струва ми се, че картината на поетичното развитие през XIX и XX в. е сравнително по-сложна и противоречива, особено що се отнася до значението на творческия субект, до „обективизацията“ на собствените му копнежи. Разбира се, това ни най-малко не засенчва оригиналната гледна точка на рецензента.

Отделна антология съставляват стихотворенията на съвременните поети, появила се под заглавието „Маргаритни пороци“ през 1973 г. „Познат и същевре-

менно непознат пейзаж е поезията на българския народ. Познат, понеже от 1966 г. това е вече третата поетична антология. И непознат, защото всяка от антологиите открива пред нас нови неизвестни преди очертания на планини и долини — писа Арпад Гьонц в рецензия за сборника, но несъмнено ни е познато нейното съдържание, просмукано от искрена страстност на колективното чувство, вкореняването ѝ в историята, което е така характерно за поезията на всички неголеми народи, особено що се отнася до съседните околности на Европа, където всеки поет се оживява, живее в трагична близост с неспокойната съдба на родината си. И заедно с това непознат, доколкото този пейзаж събужда у нас забравения, влажен мирис на земя. А тази поезия е приземена в оня смисъл, че битието на личността и колектива са сплетени помежду си неразривно, стихийната и емоционална наситеност са по-силни.¹⁰ В обширния послеслов към този сборник неговият съставител Петер Юхас се спира на особените белези в творбите на българските поети, определяйки синтентично тяхното място и значение. Той проследява отделно появата на поколението от 60-те години, като правилно изтъква: „Изявата им беше истинска смяна на епохите в българската поезия.“ По-късно в различни свои статии Петер Юхас се връща неведнъж към проблемите на нашата поезия — изходна точка за неговите оценки си остават 1956 г. и най-вече 60-те години, които той нарича „духовно обновяване“ на българската литература.

Подобна е и картината на антологиите на българската проза.

Първата от тях излиза в 1937 г. под заглавие „20 български новели“. Включени са десет разказвачи — деветима съвременници и един класик, Вазов. Навярно това разпределение е обусловено от факта, че от публикуваните дотогава разкази в Унгария с най-голяма популярност са се ползвали тези на Вазов. И все пак в сборника не Вазов, а Ангел Каралийчев е застъпен най-цялостно — с цели седем разказа. Подобни „пропорции“ се обуславят и от субективното отношение на преводача Пал Вашархеи. Според него Ангел Каралийчев е този, „който ни показва българския селянин на нашето време с неговите възжеления, радости и тягостни грижи“. Свидетели сме на един парадокс. Ангел Каралийчев е представен изключително като художник на селото, докато в единствения разказ от Елин Пелин се срещаме с размислите на едно дете. Йерархията на литературни ценности е нарушена и в количеството на разказите. Елин Пелин и Иван Вазов са застъпени само с по един разказ, Ангел Каралийчев — със седем, Йордан Йовков — с четири, и то едностранчиво, тъй като и в четирите „оживяват обикновените селски хора на турската завоевателна епоха“ по думите на преводача. В сборника участвуват и автори като Теодоси Атанасов, Александър Паничерски и Николай Ношков, които са могли да отпаднат от десетте най-добри разказвачи на България.

„Български разкази“ от 1951 г. е в същност първата излязла след Освобождението антология на нашата проза. Книгата се посреща с интерес от унгарското литературно мнение: „Този новелистичен сборник е не само наниз от художествени произведения, той е и история, сътворена с най-благородните средства.“¹¹ Но и тогава разкриването на картината за българската проза е уязвимо. Антологията е непълна и кратка въпреки включените голям брой писатели в нея: седемнадесет белетристи с двадесет и девет разказа. Между тях е получил място с два разказа и големият поет Христо Смирненски, а са отпаднали новелисти като Георги Стаматов и Емилиян Станев, извоювали още на времето литературна слава. В рецензията си за антологията писателят Тибор Череш отбелязва като слабост следния факт: Ангел Каралийчев освен с разказа си „Народен защитник“ не участвува с други творби, които да изобразяват „строежа на българските мини и фабрики“, съвременieto. Обяснение той търси в това, че материалът на сборника е подбиран

¹⁰ Съвременник, С., 1977, бр. 1, с. 352.

¹¹ Irodalmi Újság, 13 март 1952.

през 1945 г., когато все още са липсвали подобни разкази, а антологията е издадена шест години по-късно, т. е. междуременно в България е изживян такъв период, когато са се появили значителни произведения на социалистическата реалистична литература. Втората му забележка е свързана с неравномерното равнище на преводите: „Преводачите не на едно място са се оказали достойни за превеждане текст, но твърде многото небрежно разглеждани елементи и тук-там дразнещи грешки изопачават новелите, на всяка от които ценен помощник е ясният, недвусмислен народен глас.“¹²

Четиринадесет години трябва да минат, докато излезе онази белетристична антология, която дава възможност за истинска среща на унгарската читателска публика с българската проза. Заслугата е преди всичко на Петер Юхас, съставител на антологията „Български разказвачи“ (1965), който много по-целенасочено очертава главните моменти в развитието на нашата белетристика, а чрез строго подбраната материя и научно издържания увод дава характеристика на българските литературни явления. Значението на това издание се подсилва и от признанието на литературното мнение: „Нашата читателска публика и до днес познава слабо българската литература, особено майсторите на краткия, епическия жанр. Години наред разпокъсано, в отделни списания и ежедневници можехме да прочетем няколко новели.“¹³ При една съпоставка на появилите се в Унгария антологии на българската проза забелязваме положителни тенденции в погледа на авторите, особено в последната сбирка на разкази. Относно тяхното съдържание също може да се установят съществени разлики. Например докато Ангел Каралийчев в първата антология от 1937 г. е застъпен с разкази изключително от селския живот, в антологията от 1951 г. само със схематични творби, то през 1965 г. го виждаме в по-друга светлина: като защитник на жертвите от потушаването на Септемврийското въстание и като майстор на лирическата миниатюра в белетристиката. И тук изниква въпросът, не трябва ли един писател да бъде представян с поне по един разказ от най-основните теми в неговото творчество, т. е. колкото се може по-всеобхватно. На преден план излиза и още едно обстоятелство: в „Български разказвачи“ Георги Райчев е застъпен по-пълно, отколкото в предишната сбирка, а за пръв път получават заслуженото си място Емилиян Станев и Георги Стаматов, назован от Шандор Фекете „българският Мопасан“, а също и нашият голям хуморист Чудомир. Следователно последното издание „коригира в съществени пунктове познатата дотогава йерархия на ценностите“¹⁴. За успеха на тази книга спомага не само грижливият подбор, но и подробният увод от Петер Юхас, запознаващ научно и отблизо унгарската читателска публика с най-големите майстори на разказа у нас. Това е обстоятелство, което често подценяваме, забравяйки колко е нужно читателят в чужбина, слабо или въобще непознат с българската литература, да се ориентира, да получи информация за това, което чете, и по такъв начин книгата да намери отзвук в неговия духовен свят. А в увода се отделя нужното внимание на включените в сборника новелисти. От увода критикът Ендре Бойтар има възможност да извлече следната забележка: „В прозата обаче може да забележим едно странно явление. Като че ли такива всеизвестни понятия като романтично, реалистично, модерно и т. н. тука загубват валидността си. „Най-значителният представител на критическия реализъм“ — четем за Вазов, за онзи Вазов, на който публикуваните в сборника два разказа са типично романтични.“¹⁵ Същият рецензент критикува и разказите на седемосем по-млади писатели в антологията: „Монотонна, донякъде сива проза е това: ту описание на някаква битка, ту картина на българското село“, макар че един

¹² Jrodalmi Újság.

¹³ Magyar Nemset, 16 ян. 1966.

¹⁴ Пак там.

¹⁵ Kritika, 1966, № 2, с. 43—44.

друг негов колега, изтъкнатият литературовед — Бела Помогач, ще забележи — първостепенна тема на българската новела е светът на селото¹⁶, а Шандор Фекете направо одобрява, че „издателството дава изява на най-младото поколение български писатели“¹⁷. Фекете изтъква същевременно, че това поражда известни качествени несъразмерности, но според него писателите на нашето време са по-вълнуващи в сравнение с класиците, понеже говорят по-непосредствено за проблемите на епохата.

Трябва да се съгласим с обстоятелството, че най-нестабилната част в антологиите е тази, която представя съвременните писатели, тъй като след време следващите епохи нерядко другояче ги оценяват. И все пак е правилно запознаването с най-младите таланти при условие, че се пристъпва към тях с по-голяма литературна подготвеност и без проява на какъвто и да е бил субективизъм. В съгласие с подобни изисквания издателство „Европа“ издава антология със заглавието „Още веднъж за делфините“ (1973), която съдържа двадесет и пет разказа на генерацията, водеща началото си от писателя Емилиян Станев, до белетристите от 60-те години. В изказването си на 20 май 1974 г. в Българския културен център в Будапеща за новост на сборника Бела Помогач смята „онази линия и система, която се създава в даден върхов момент на литературното развитие, черпейки от изворите на традицията и на новаторството, на националното наследство и на експериментирането. . . Многообразието на индивидуалните пътища в търсенията, стремежът да се обновява погледът към света и методът, усвояването опита и похватите на съвременната проза свидетелствуват за това, че българската новелистика е преодоляла историко-литературния Рубикон и е обърната с лице към по-широки хоризонти.“

Във връзка с литературните антологии трябва да споменем още две — „Български стихотворения, разкази“ и „Огледало на българската литература“ — в които поезията и прозата си дават среща, за да представят най-хубавото в българската литература. И двете излизат в една и съща година — 1969. И двете книги са сродни по структура — отделните глави се предхождат от кратко литературно-историческо резюме. Картината за нашата литература в „Огледало на българската литература“ обаче е много по-обширна, по-органична, повече са и разделите — тя единствена е снабдена с богат материал от картини, т. е. този сборник следва по-вярно развитието на литературата от времето на народната поезия до Освобождението. Основателна е оценката на Димитър Добрев на страниците на сп. „Нодъвилаг“, бр. 2, 1970, че „тази антология е най-значителният досега сборник на българската литература. Подобна антология не е излязла не само на друг език, но дори и на български. А есетата, които представят отделните епохи и творци, освен на унгарски заслужават да се появят в отделно издание и на български, още повече, че по време на прелистването на книгата знаещият унгарски българин вижда с други очи собствената си литература и понякога неволно скъсва с традиционни понятия на българското литературознание.“

Следователно, както се вижда от досегашното изложение, антологиите на българската литература независимо от характера им — поетични, белетристични или универсални — са наистина „история“ на българистиката в Унгария към художествените ценности. По тях може да се проследи напредъкът на унгарското литературно мнение по отношение на нашата култура. Появилите се антологии дават „напречен“ разрез на българската поезия и разказ, а това отваря пътя към издаването на самостоятелни творби от отделните писатели.

В периода от 1945 г. до днес в Унгария излизат близо 130 заглавия на българската художествена литература, приблизително толкова преведени книги се на-

¹⁶ Élet és irodalom, 1966, № 12.

¹⁷ Na gyirilág, 1966, № 6.

броят и в България — цифра, която говори внушително за взаимно откритите врати, през които след Освобождението се вливат най-големите ценности в духовната култура на двата народа.

Още през 1948 г. в братска Унгария излиза за пръв път един от шедеврите на нашата литература — романът „Холера“ от Людмил Стоянов. Преломът настъпва обаче едва в средата на 50-те години. За този поврат са от значение два исторически факта — сключването на Спогодбата за културно сътрудничество между двете страни и новата политика по отношение на литературата, настъпила след 1956 г. в Унгария. Това е периодът, когато литературната критика не се задоволява вече само с написването на творчески портрети за отделните писатели, но поставя и началото на изследванията за пътя на развитие на българската литература с цел да се оценят трезво нейните успехи, проблеми и възприемане. Резултатът — положителен — е налице: десетки преведени автори, повторни издания, все по-нарастващ интерес към литературата и културата на България. Благодарение на постигнатите успехи българските писатели намират радушен прием както сред критиката, така и сред широката читателска публика в Унгария. Те се налагат с майсторството си на художници, с разкриването на такива проблеми от живота на българина, в които се оглеждат общочовешките проблеми.

Измежду класиците Христо Ботев е първият, който спечелва сърцата на унгарските приятели, така както и неговият брат по перо и съдба Шандор Петьофи — в България. В Унгария името на Ботев става най-напред известно като революционер във връзка с превземането на австро-унгарския кораб „Радецки“ и покъсно като поет. Отделно издание на поезия и публицистика от този велик поет на България излиза едва в 1949 г., през следващата година се появяват неговите стихотворения, а през 1970 г. — ново издание със стихове на Ботев. Статиите и рецензиите за жизнения път и творчеството на поета надхвърлят вече 40 — цифра, която свидетелствува красноречиво с каква голяма популярност се ползува Ботев в Унгария. Името му се съпровожда навсякъде с един единствен епитет — „българският Петьофи“. Габор Ракоши открива, че този епитет се появява още в 1895 г., а в 1921 г. се споменава и от Ал. Балабанов. С името на Балабанов е свързана и първата по-основна публикация за Ботев, в която като най-характерен белег на поезията му се изтъква патриотизмът. Интерес будят и рецензиите на Геза Кепеш — един от най-ревностните преводачи и критици на Ботевия живот и творчество, който вижда големия български поет като такъв предвестник на радикалните буржоазни преобразования, който същевременно е подготвил и теоретическата почва за преодоляването им. В подобен аспект и критикът Ласло Бока¹⁸ подчертава, че Ботев е стигнал до мисълта не само за национално, но и за класово освобождение на народа, т. е. българският поет е отишъл по-далеч от представите за народността на съвременната му унгарска литература. В множество публикации името на Ботев ще намерим редом с това на Пушкин, Шилер, Байрон, Хайне, Мицкевич и други световноизвестни певци за свобода. Такова място му отрежда и Георги Димов в рецензията си по случай стогодишнината от смъртта на поета, поместена в сп. „Кортарш“ през октомври 1976 г. Обстоятелство, че стихотворенията на Ботев се превеждат от двама поета — Ласло Наги и Геза Кепеш, — дава възможност на изд. „Европа“ да направи интересен опит: в книгата „Хляб или куршум“ (1970) стихотворенията на Ботев са представени в превод и от двамата преводачи. Ето как оценява подобно начинание унгарското литературно мнение: „Успоредният текст дава възможност не само за сравнение, но е и от помощ за унгарския читател, що се отнася до по-доброто приближаване до оригинала.“¹⁹ Давайки пример със стихотворението „Обесва-

¹⁸ Fórum, 1950.

¹⁹ Nagyrilág, 1970, № 10.

нето на Васил Левски“, Тошо Дончев²⁰ установява, че Геза Кепеш влиза в контакт с Ботев по линия на революционния романтизъм, докато Ласло Наги създава атмосфера на Ботевите стихотворения. Писателката Магда Секеи е много по-точна в наблюденията си: „Кепеш набляга по-скоро на онези звукове, които сродяват Ботев с Петьофи; от неговите преводи усещаме огнената ведрина на народния поет и чуваме плющенето на бича на сатирата му. Талантът на Ласло Наги пък със своите най-мощни токове, с вулканичната си сила се свързва с южнославянската, с българската народна поезия, с тази народна поезия, която е извор на Ботевата. Преводите му предават блестящо ритмиката на българските стихотворения, техния несравним езиков аромат, неудържими емоции, целия трептящ от цветове свят на тази изключително пламенна поезия.“²¹ Интересно по рода си е съвместното издание на български и унгарски език „Христо Ботев — Шандор Петьофи“ (1977), което представя по своеобразен начин и най-пълно цялото им творчество — стихове, проза, публицистика и писма, а също съдържа и снимки към текста. В уводните си статии двамата изтъкнати изследователи на тяхното дело — Чавдар Добрев и Геза Кепеш — разглеждат паралелите, констатирани в обстоятелствата на смъртта, миогледа и творчеството на тези двама най-сродни по дух гении на поезията на XIX в.

Вазов изпъква още в началото на века с някои свои разкази, като „Дъщерята на Пилата“, „Павле Фертигът“, „В Пирин“ и др., а в началото на 20-те години се публикуват още някои разкази по случай седемдесетгодишнината на писателя, повечето от които са обединени в отделна книга — „Разкази за народния живот на българите“ (1921). Въпреки сравнително добрия подбор преводачът Оскар Фалуди не е успял да представи достойно на унгарския читател този голям майстор на перото. В 1943 г. се появяват отново две самостоятелни книжки на Вазов в поредицата „булевардна литература“ на Ищван Боднар, но които съдържат едни от най-хубавите му разкази: „Една българка“, „Иде ли?“ и „Вълко на война“. Вазов обаче пожънва успех едва с романа „Под игото“, претърпял две издания — в 1950 и 1956 г. Този роман е вторият след поезията на Христо Ботев, който получава единодушно признание в Унгария. В посветените на него 18 рецензии и статии унгарската критика оценява високо този шедьовър на нашата литература. В предговора към второто издание Томаш Унгвари говори за това, че Вазов на първо място не изобразява въстанието, а „онова духовно опиянение, обхванало народа по време на подготовката му“ и обобщава: „В историята на реализма, особено в залеза на XIX в., е рядкост таково живо, отблизо наблюдавано и същевременно имащо социологическа валидност изобразяване на хората „отдолу“, каквото дава „Под игото“. Интересна е и рецензията на писателката Лили Броди,²² в която се отбелязват достойнствата на романа и се отделя по-особено внимание на преплитането на реализъм с романтизъм — характерен похват на писателя. При разглеждането на отзивите за творчеството на Вазов откриваме, че по-малко внимание се отделя на неговата поезия, отделна стихосбирка с избрани стихотворения не е излязла.

Редом с романа на Вазов се нарежда „Тютюн“ от Димитър Димов — едно от най-популярните български произведения в Унгария. Новаторството на писателя унгарското литературно мнение²³ вижда преди всичко в това, че той със средствата на съвременната литературна техника разширява рамките на традиционния буржоазен роман на кариерата и го изпълва с ново, социалистическо съдържание. Особен интерес за нас представлява самото издание: „Странна история се получи у нас със световноизвестния „Тютюн“ — пише Шандор Фе-

²⁰ Nagyrilág, 1970, № 10.

²¹ Élet és irodalom, 1970, № 26.

²² Magyar Nemzet, 1950, № 148.

²³ Съвременник, 1977, № 1.

кете. — През 1955 г. се запознахме за пръв път с второто, преработено издание, сега пък с оригинала, който нов на унгарски текст възникна въз основа на първото издание. Тогавашната критика не одобри в произведението на Димов точно онова, което беше неговата най-ценна черта — претенцията за реалистично изобразяване. . . Правилно постъпва издателството, когато запознава унгарския читател с оригинала, с „непроменения“ български текст. Сега вече може спокойно да установим, че този роман наистина изобразява с трайна сила обществото на България между двете войни.²⁴ От Димитър Димов са преведени още „Осъдени души“ и „Почивка в Арко Ирис“, но безспорно „Тютюн“ е онова произведение на Димов, което заема челно място в библиотеката на унгарския читател.

За двамата майстори на разказа Елин Пелин и Йордан Йовков намираме положителни отзиви. Още през 1938 г. в сп. „Литература“ Павел Агоштон споменава Елин Пелин като „българския Горки“ и като художник на селския живот, а десет години по-късно писателят Пал Сабо, при срещата си с него в София, прави откритие: „Тук разбрах как става тъй, че човек може да е велик в родината си, въпреки зад пределите ѝ да не е чувал за него никой.“ В подобен смисъл и за Йовков българистката Шара Кариг отбелязва: „С неприкрита симпатия, голяма проникателност, верен на историческата истина, той изобразява унищожаването на стария свят, разпадането на патриархалния начин на живот, мизерията на селяните и тяхната жажда за земя.²⁵ Във връзка с определяне мястото на Елин Пелин в българската литература срещаме и противоречиви мнения. От една страна, отзивите за този писател съвпадат с установените и от нашата литература принципни оценки, от друга — се различават: „В родината си Елин Пелин и досега се споменава като селски писател — пише Петер Юхас. — Значителна част на най-добрите му произведения е наистина на селска тема. Но би било неправилно, ако смятаме Елин Пелин само за писател на селския живот.“²⁶ Българската литературна наука обаче оценява Елин Пелин като голям национален писател, който, макар и да трактува главно теми от селския живот, решава основните проблеми на националното съществуване. В подобен аспект явно е, че не може да става дума за пренебрегване от страна на нашето литературознание на онези произведения от Елин Пелин, чиито теми не се коренят в селския бит. Също така бихме оспорили заключението, което прави писателят Пал Сабо за връзката на Елин Пелин с църквата.²⁷ Относно увода на романа „Чифликът край границата“ от Йордан Йовков имаме следната забележка: повече място трябва да се отделя на структурата на произведението, на творческия похват на автора, на образите на героите, на изразните средства, докато тук се разглежда главно епохата и се дават някои биографични сведения за писателя. Положителна е тенденцията да се търсят сравнения между най-добрите майстори на разказа — Елин Пелин, Йовков и Вазов. Това дава възможност и на унгарския читател да прави обобщения, да има по-широко виждане върху нашата литература.

С името на Яворов в Унгария се запознават сравнително късно. Наистина пиесата му „Когато гръм удари“ е включена в репертоара на Народния театър още през 1938 г., но отделна стихосбирка с избрани творби на поета излиза едва в 1970 г. Във връзка с късното издание в брой пети от 1917 г. на сп. „Нодъвилаг“ Тошо Дончев отбелязва, че появата на Яворовата поезия по-рано, в началото на века, би служила за доказателство, че и „в тъмните Балкани цъфти литература от европейски ранг“, а сега — както отбелязва и Петер Юхас в послеслова към книгата — тя дава единствено естетическо преживяване. Днес критиката отрежда място на

²⁴ Nagyjilág, 1966, № 6, с. 922.

²⁵ Чифликът край границата. Бп, Европа, 1962.

²⁶ Самодива, Бп, Европа, 1962.

²⁷ Szabad Szó, 1948, № 140.

Яворов до големия унгарски поет-символист Ендре Ади, а поезията му се превежда от големи преводачи, което прави близко възприемането ѝ в чужбина.

Стихосбирките на Смирненски и Вапцаров се появяват в началото на 50-те години, но творчеството им получава признание много по-късно, когато в „История на българската литература“ Петер Юхас подчертава отново значението на поезията на тези двама поети, ползуващи се със световноизвестна слава. Наистина след ласкавите отзиви за Ботев и Вазов е необяснимо как изостава интересът към нашата литература, още повече, че за „Двубой“ (1951) на Вапцаров все пак отреагирва един — българският критик Чавдар Добрев, а в предговора на стихосбирката ерудираният литератор и преводач на Вапцаровата поезия Ласло Кардош величае големия поет.

Събитията на Септемврийското въстание, неговият революционен подем и трагизъм оживяват под изкуското перо на преводача Ласло Наги. Унгарското издание на поемата „Септември“ от Гео Милев е показателно не само с чудесния си превод, но и с вълнуващите към него илюстрации на Ренато Гутузо.

Прави впечатление, че Георги Райчев повече се цени сякаш в Унгария, отколкото в родината му. Може би, защото „принадлежеше към онези, които не се задоволиха с пресъздаването на отдавна откритите и всеизвестни черти на човешката душа, а дълбаеха по-надълбоко, в новата, непозната област на съзнанието, където вече не всичко беше така просто и логично, както в произведенията на предшествениците,²⁸ а може би, защото и в унгарската литература откриваме подобно влечение към психологични явления, например в романите на Дежьо Костолани, в разказите на Геза Чат и др. За Георги Райчев обаче се отбелязва правилно, че „все пак него не го е интересувала патологията, а опознаването на човека“²⁹.

От Димитър Талев излиза само една част от трилогията му — „Железният светилник“ под заглавие „Султана“, и то в съкратено издание. За тази книга Цанко Младенов смята, че въпреки дадената висока оценка Петер Юхас я разглежда „откъснато от останалите произведения, заедно с които този роман образува една композиция от по-високо структурно равнище“³⁰.

Едни от най-ярките произведения на Георги Караславов като „Снаха“, „Танго“ и „Обикновени хора“ са преведени на унгарски език, което е в дисонанс с малкия брой отзиви за тях. При положение, че българското литературознание между няколкото най-значителни романа от последните четиридесет години поставя две от произведенията на Караславов, би могло да се преведе и „Татул“, а и на творчеството на самия писател да се обърне повече внимание.

Емилиян Станев е особено много ценен в Унгария. Доказателство за това са както публикациите за него, така и фактът, че той е един от най-превежданите автори. С какво произведенията на този изтъкнат наш писател заинтригуват унгарския читател? С тънкия си психологизъм, правдиви описания на природата и майсторско разкриване връзката между природата и човека. Петер Юхас е писал неведнъж за Емилиян Станев, като се стреми да обхване всестранно творчеството на писателя, търси сродни нишки между българската и унгарската литература или с предишни произведения на Емилиян Станев дава задълбочена характеристика на всяка негова творба. Така например от увода на „Легенда за Сибин, преславския княз“ (1973) читателят може да получи представа за цялото творчество на българския писател. Подобна е и картината с предговора на „Антихрист“ (1976) от Дьорд Сонди. Наистина тук мярката е нарушена — повече място се отделя на историята и съвсем малко на писателя, но безспорно историческият

²⁸ Песента на гората. Бп, Европа, 1968.

²⁹ Пак там.

³⁰ Септември, С., 1968, № 12.

преглед е нужен, особено в случай като романа „Антихрист“. Унгарските българисти днес се стремят да представят богато творчеството на Емилиян Станев — обстоятелство, което при редица други писатели липсва. В „Избрани разкази“ (Забранената градина“, 1960) Емилиян Станев е представен като „писател на малкото градче“, в „Легенда за Сибин, преславския княз“ може да го видим в друга светлина — като автор, който „с тема от Средновековието търси отговор на съвременните човешки проблеми“, а и в „Антихрист“ „историята се филтрира през субекта на един човек, който живее богат вътрешен живот и разглежда вълнуващи морални проблеми и за хората на нашето време“. От Емилиян Станев са преведени вече пет произведения, измежду които повестта „Крадецът на праскови“ претърпява не само две издания, но и на два пъти е включена в популярната антология „Най-хубавите новели на световната литература“ със съставител Янош Домокош. Струва ми се обаче, че в случая не може да говорим за изчерпателност. Например романа „Иван Кондарев“ няма да открием сред появилите се в Унгария произведения на нашата литература, а той е показателен с онова аз-повествование, което липсва в „Тютюн“ на Димов и романите на Талев и едно от най-високите постижения на поетично-изобразителната поетика на българския роман.

По отношение на писателите на днешния ден във в. „Непсава“ от 26 май 1973 г. Петер Юхас пише: „Нашите книгоиздателства, като запълват планомерно вековните пропуски, при издаването на съвременна българска литература вървят в крак с най-новите тенденции.“ Това е вярно. Сред превежданите автори ще открием имената на едни от най-популярните днес писатели: Атанас Далчев, Йордан Радичков, Генчо Стоев, Ивайло Петров, Андрей Гуляшки, Любомир Левчев и мн. др. От значение е фактът, че от тях са излезли на унгарски език едни от най-характерните им и сполучливи произведения.

Според Андраш Барта средствата на висока литературна техника и богатството на сюжетни събития в повестта на Ивайло Петров „Преди да се родя“ означават, че „народът на страна, преодоляваща вековна изостаналост, може да оцени напълно своето настояще само ако възприеме миналото си без илюзиите на романтичните легенди“³¹. На литературната вечер, уредена по повод излизането от печат на повестта „Цената на златото“ в Българския културен център в Будапеща, изтъкнатият писател Ференц Шанта приветствува в някои наши романи разцвета на източноевропейската проза: „След сборника с новели на Радичков „Козята брада“ тази книга на Стоев ни убеждава пак, че нова дума в европейската литература ще каже Източна Европа. Тук, в Източна Европа, за създаването на „проза“ никога не е имало „време“. Стремителните и чести поврати на историята и непосилният гнет са способствували за бурното развитие на вдъхновена лирика. Лириката е силната страна и на унгарската литература. Унгарският народ е търсил в този най-малко поддаващ се на контрол жанр възможности за израз на своето самосъзнание. Но зрялата възраст във всяка национална литература знаменува разцветът на прозата и ние в Източна Европа също ще трябва да се научим, ще трябва да създадем своя собствена проза. През последните тридесет години едва ли би могло да се намерят дори три толкова значителни романа в европейската литература. И за Генчо Стоев аз мога да повтора същото, което вече казах за Йордан Радичков: убеден съм, че ако той бе писал на английски или френски език, отдавна би бил всемирно известен писател.“ Високите оценки за тези автори са заслужени. И все пак от погледа на унгарското литературно мнение са убягнали някои черти на произведенията им, такива, които българските литературоведи смятат за най-характерни — например новелистичния принцип в романи като „Преди да се родя“ от Ивайло Петров и „Всички и никой“ от

³¹ Magyar Nemzet, 17. XII 1972, с. 13.

Йордан Радичков и др. Въобще в унгарската критика по отношение на нашия роман трудно ще намерим по-пространно изследване, а това е особено нужно при положение, че развитието на романа в България се различава от развитието на класическия европейски роман по своята ярка национална самобитност и оригиналност.

От съвременните поети са издадени само две стихосбирки — една от Атанас Далчев и втора — от Любомир Левчев, и една поема — „Горан Горинов“ („Синът на героя“) от Ламар. В близко време ще се появят и стихотворенията на Валери Петров.

„Бягството на Галатея“ от Емил Манов излиза от печат в София през 1963 г., а в Унгария — през 1967 г., т. е. свидетели сме на една хубава тенденция: произведенията на съвременниците да се превеждат навреме. Така проблемите не губят давността си, а и на читателя в чужбина се дава възможност да се запознае с най-новите постижения на българската литература.

Блага Димитрова е близка в Унгария с разкриването на вътрешните проблеми на човека. За романа „Отклонение“ („Онези, които не посмяха да обичат“) на страниците на в. „Непсабадшаг“ от 12 ноември 1971 г. четем: „Това е творба, на която може да се завиди, тъй като в нашата литература е голяма рядкост произведение, посветено на съдбата на определено поколение.“ Блага Димитрова е и поетеса, която заживява с болките и патоса на борчески Виетнам, откъдето донася и на унгарския читател своя роман-пътепис „Страшният съд“.

От Богомил Райнов и Андрей Гуляшки са преведени най-много творби — от всеки по пет. Причината е явно заинтересоваността на унгарската читателска публика към приключенско-разузнаваческия жанр, тъй като повече от романите са на тази тема. Изключение прави „Златното руно“ от Андрей Гуляшки, който Золтан Чука определя като произведение, което „открива пред автора нов, лъкатушеш нагоре път,³² а от Богомил Райнов — „Пътища за никъде“ („Моята непозната“), един ярък социално-психологически роман, за който Шандор Фекете смята, че той „разполага със собствен универс и като говори за Запада, може да каже и за Изтока онова, което води по-близо до разбирането на съвременния човек.³³

Представител на нашата научна фантастика в Унгария е Любен Дилов с „Тежестта на скафандъра“, който роман в послеслова към изданието Шара Кариг определя за най-зряло произведение на писателя.

Измежду преведените исторически романи откриваме постиженията на романа през 60-те години, когато писателят престава да регистрира само исторически факти, а търси общочовешкото в тях. Романът „Време разделно“ от Антон Дончев излиза на унгарски език сравнително късно — през 1977 г., т. е. когато бе вече преведен на няколко езика, а в САЩ обявен между десетте най-добри книги за годината. Рецензията във в. „Елет еш иродалом“ от 12 февр. 1977 г. дава отговор на въпроса, защо книги, като например „Случаят Джем“ на Вера Мутафчиева, пораждат особен интерес у читателя: „Докато ние едва ли не неволно, „откъм запад“, външно наблюдаваме собствената си турска епоха (вж. „защитна крепост на Запада“), то в българската литература вътрешно и понеже турският поток се е движил в посока на запад през страната, „откъм изток“ наблюдава същата историческа епоха — с нея и самите нас. Погледнато с български очи, Матяш Хуняди и Буда, „Унгарският град“ е защищавал от турците не Запада, а Изтока; Унгария не е била челна крепост на Запада, а последна на водещия борба на живот и смърт Изток. И нека бъдем искрени: за този борчески Изток българите знаят повече и по-основно, вникват по-дълбоко, отколкото ние,

³² Nagyrilág, 1959, № 9, с. 1415.

³³ Пак там, 1966, № 6, с. 922.

днешните унгарци.“ Авторът на рецензията Арпад Гьонц отбелязва по-нататък, че две от книгите — „Случаят Джем“ и „Време разделно“ — е превел Петер Юхас: „Стегнатият, елегантен и осезаем език на Мутафчиева стегнато, елегантно и осезаемо и като дава да се усети безпогрешно баладичният, народен и с църковна наситеност, боравещ с изключителен словесен фонд език на Дончев, той вкоренява и в нашия език неизразимата сила на баладата. Една до друга двете книги доказват неговото наистина зряло преводаческо изкуство: и двете произведения и на унгарски са творби, които ще издържат проверката на времето.“

Произведения на антифашистката белетристика като „В Лопянската гора“ от Веселин Андреев, „Пленено ято“ от Емил Манов, разказите на Давид Овадия и други не са излезли на унгарски език. Но мемоарите на Митка Гръбчева, Борис Попов, Атанас Семерджиев, Иван Винаров се четат от широката читателска публика в Унгария, тъй като оставят усещането за истинност на изобразяването на събития и хора, а естетическата организация на документалния материал превръща мемоарите в такава художествена литература, която е уместна и за политическа работа.

С големия син на нашата работническа класа Георги Димитров унгарските приятели имат възможност да се запознаят по-отблизо в романите на Камен Калчев „Син на работническата класа“ и в „Заледеният мост“ на Любен Станев.

Интересни по рода си са и двата ярки превода на „Греховната любов на Зографа Захарий“ и „Житие и страдание грешного Софрония“. В послеслова към последната книга Петер Юхас прави сполучлива съпоставка: „Ако искаме да схванем мястото и значението на Софроний в българската литература, трябва да го сравним не с Дьорд Бешенеи и с Игнац Мартинович, които редом с най-добрите европейски умове стигнаха до материализма, а например с Гашпар Хелтаи и с Петър Борнемиса. Подобно на тях и Софроний се издига над рамките на българската църковна литература.“

От всички литературни жанрове драматургията ни — класическа и съвременна — е най-слабо представена. И макар че цифрата на преводите не е малка, а през 1977 г. в отделна книжка се появиха и две от пиесите на Йордан Радичков „Януари“ и „Суматоха“, то българските пиеси в репертоара на унгарските театри наброяват само осем: „Когато гръм удари“ от Яворов, „Осъдени души“ от Димитър Димов, „Прокурорът“ от Георги Джагаров, „Когато розите танцуват“ от Валери Петров, „Съдии на самите себе си“ от Колю Георгиев, „Калпаците“ от Панчо Панчев, „Ромео, Юлия и автостоп“ от Иван Радоев и „Римска баня“ от Станислав Стратиев. Отзивите за тях също са съвсем малко. Най-характерната публикация откриваме в сп. „Нодьвилаг“, бр. 4, 1963, от българиста Ищван Шипош, където той разглежда пиесите на Камен Зидаров, Иван Пейчев и др., но тези пиеси и до ден днешен не са преведени. Отдавна заплануваната антология на избрани пиеси също не се е появила.

Следователно относно публикуването на произведения на нашите писатели можем да кажем, че в Унгария са издадени редица творби, които ги характеризират и представят в положителна светлина. Отсъствуват обаче някои значителни поети от класиката и съвременността, както и интересни белетристични творби. При едно систематизиране на писателите, от които са преведени повече от едно произведение, откриваме известна несъразмерност: авторите на приключенско-разузнавачески романи предхождат класиците, а Стоян Ц. Даскалов по броя на преведените произведения се нарежда редом до Елин Пелин и т. н. Съотношението се изменя, ако се съобразим с обстоятелството, колко са преводите на избрани произведения. Тогава превес получават изданията на Ботев, Йовков, Емилиян Станев, Георги Райчев. Различна е и картината при разглеждането на преиздадените книги. Тук на първо място се нарежда класик — Димитър Димов с „Тютюн“. Обичано четиво е и „Под Игото“ от Иван Вазов, а също и „Крадецът на

праскови“ от Емилиян Станев. Прави впечатление обаче, че българските книги на унгарски език се издават рядко повторно. Тиражите са също ограничени. Прозата се издава в тираж 2000—3000, който е крайно недостатъчен. Българската литература в Унгария се нуждае от по-широко разпространение, от по-широк диалог с читателя.

В областта на литературно-историческите изследвания сме свидетели на следните явления. Отзивите за нашата литература приближават вече цифрата 300, като над сто от тях са излезли под перото на един и същи специалист — Петер Юхас. Измежду общия брой публикации най-много са оценките и изказванията в различни списания и вестници, както и рецензиите (увод или послеслов) към преведените на унгарски език произведения. Освен тях се срещат кратки литературни очерци, портрети на отделни писатели, съпоставки на литературите на двете страни, оценки за преводите на произведенията на българските писатели. Към отделното издание има обаче нужда от по-голям коментаторски апарат, както и от библиографски данни за автора, които биха повишили неговата информативна стойност, а литературният разбор на произведението би допринесъл за по-правилното възприемане на проблемите.

За представителите на нашата литература най-пълна информация се помещава в унгарските лексикони. И тук отзивите за българската литература преди и след Освобождението съществено се различават. Така например „Литературна енциклопедия“ от 1927 г. обобщава литературната история на България в три периода: стара литература, където богомилството, „като изключим апокрифите, не е имало влияние върху по-нататъшното духовно развитие на българите, понеже вследствие на сухия си църковен характер освен няколко монаси и попове не е интересувало никой друг“, средновековна българска литература, „която не може да посочи нито едно заслужаващо внимание произведение“ и нова литература, когато се споменават имената на Ботев, Вазов, Яворов и Елин Пелин, но с уговорката, че не са истински класици. В очите на автора Ботев е само пропагандист, макар че „в резултат на художествената си надареност е умеел да пише приятни лирични стихове“. Яворов се оказва „високомерна личност, истински декадент“, а Елин Пелин е поставен редом с Михаил Кремен, като двама от най-значителните модерни белетристи. Както показват примерите, този лексикон дава неправдоподобна оценка за нашата литература. Още по-непонятен е този факт, когато откриваме, че написаното е от Шандор Бонкало, специалист по славянска литература в Литературното дружество в началото на 30-те години. Малко по-благоприятни са отзивите в „Енциклопедия на световната литература“ (1930—1933), но и тук откриваме литературна неосведоменост. Сбъркана е датата на раждане на Ботев (1847 вместо 1848) и макар че се отбелязва значението му като „герой за свобода“, неправилно се определят някои литературни термини: „С преминаването си от романтизъм към натурализъм и от легална борба към революция Ботев стои на най-високото стъпало на прогреса.“ След всички тези незначителни и често пъти погрешни оценки е лесно обяснимо значението на бележките на Петер Юхас в излезлите след Освобождението лексикони на световна литература, които успяват да създадат една по-реална и научна представа за нашата литература. В лексикона „Чуждестранните писатели на XX в.“ (1968) числото на включените в него двадесет и пет представители на българската литература е обусловен най-вече от стремежа на редакцията „да покаже онези писатели, чиито произведения са повече или по-малко известни в Унгария“. Подобен стремеж е съществувал и в появилия се през 1947 г. „Литературен лексикон Хунгария“, където се срещаме с имената на писатели, чиито творби са били вече преведени в Унгария, за българската литература като цяло обаче не се споменава нищо. В резултат на приетата нова форма на представяне — даването на информация не само за писателите на т. нар. „големи“ европейски езици — в лекси-

кона „Кратък речник на световната литература“ (1976) българската литература е застъпена най-всестранно.

Голямо постижение на унгарската българистика е „История на българската литература“ (1966) — дело на Петер Юхас и Ищван Шипош. Този труд е единственият по рода си, който дава цялостна характеристика на българските литературни явления и очертава главни моменти в развитието на нашата литература и култура. Първият раздел е показателен с това, че за пръв път в Унгария се отделя по-голямо внимание на старата българска литература. В него авторът Петер Юхас като най-значителен период на нашата писменост оценява времето, „когато предшествениците на българите са се запознали с гръцката“. За нова азбука той смята глаголицата, „тъй като кирилицата в същността си не е нищо друго освен прилагане на гръцкото писмо в славянския език“. За интересен в този раздел Цанко Младенов намира прегледа, който прави авторът на най-старите връзки между протобългари и унгарци: „Следвайки някои наши учени, Петер Юхас приема за начало на българската литература протобългарските паметници с гръцко писмо и тюркски глоси, като посочва и първите емоционални прояви (залог за художествено развитие) в протобългарските надгробни паметници.“³⁴ В тази глава се отделя особено внимание на апокрифната литература и богомилството — характерни български явления. Във втората глава „Българска народна поезия“ за нас най-интересни са паралелите, които се правят с народното творчество на съседните южнославянски народи и с унгарския фолклор. Например зад името на Секула детенце се крие Янош Секей, зад това на войводата Янкула — името на легендарния борец против турците Янош Хуняди, а бяла Яна, за която се пее в много от нашите песни, съответствува на кралица Изабела. С богатство от факти и правилна постановка на редица въпроси се отличава и следващият раздел „Възрожденска литература“, където Ищван Шипош с характерни штрихи рисува творчеството на по-изтъкнатите културни деятели на България от този период. Специална глава е посветена на литературните течения в края на миналия век: критически реализъм, пролетарска или социалистическа литература, народничество и символизъм, които авторът разглежда в съответствие с европейските литературни течения. По този начин се дава възможност за сравнения и правилна ориентация по отношение характеризирането на отделните литературни явления. Българската литература между двете световни войни е застъпена с представянето на септемврийската литература, както и литературата на социалистическия реализъм. Набляга се на отдалечаването на символизма на творци като Гео Милев, Христо Ясенев, Емануил Попдимитров, Людмил Стоянов. Прозата на Георги Райчев се разглежда като характерно явление на т. нар. психологически реализъм. Свидетели сме на едно по-модерно виждане, принос и в българското литературознание, особено в трактовките за поезията на Атанас Далчев и Елисавета Багряна. Характерно за първия е преодоляването на символизма и победата на „предметния реализъм“, а за стиховете на Багряна — тяхната витална сила и отличният усет за форма у поетесата. Последната глава представлява кратък преглед на литературния живот у нас след освобождението от фашизма. За двата периода — 1944—1948 и 1948—60-те години — се споменават някои характерни постижения в областта на поезията, драмата и най-вече в областта на прозата. Литературно-историческите изследвания на Петер Юхас и Ищван Шипош будят размисъл, подтикват към нови проучвания. От значение в този труд са както обобщенията на отделни въпроси, така и онова ново съотношение, където авторите са поставили в една по-нова светлина известни вече факти и явления. Силата на този труд се състои преди всичко в неговата необходимост,

³⁴ Септември, 1968, № 12.

в това, че и на читателя в Унгария се дава възможност да получи богата представа за българската литература.

В „История на България“ (1959) от Емил Нидерхаузер също ще открием имена на писатели и литературни течения, които спомагат за правилното отношение в кръг от въпроси.

Израз на братските отношения между България и Унгария ще представлява съвместното издание „Българо-унгарски културни връзки“, където ще получат място интересни проучвания в областта на етнографията, музиката, археологията, литературата и т. н.

В заключение статията „Българската литература през погледа на унгарската литературна критика“ засяга по-важните моменти от представянето на нашата литература в Унгария. С оглед решаването на основните задачи на изследването бе нужно да се проучи и систематизира обширен критико-исторически материал, поместен в литературни вестници и списания, да се изтъкне значението на преведените книги и т. н. Това наложи от само себе си да бъде предпочетен един документално-исторически подход към явленията, който обхваща в себе си информацията, библиографията, систематизацията, квалификацията и литературно-критическото сравнение като необходими и полезни средства. Естествено е при такова отношение към материята да бъде оставен на заден план подробният анализ, разнищването на конкретното произведение, редица от предимствата на сравнителното литературознание. Но струва ми се, че настоящият етап повелява просто едно такова „синтезиране“ на опита, с посочване на главните тенденции, имена, конкретни факти. Само като се постигне една по-цялостна представа за логиката на процеса, може да се премине и към поставянето на редица частни въпроси: за успоредицата между литературните движения и личности в Унгария и България, за навлизането в спецификата на конкретността, за сравняването на превода и източниците, за аналозите, които имат едно общо естетическо значение. Но всичко това е свързано както с развитието на българистиката в Унгария, така и с прогреса на унгаристиката в България.

От настоящия труд стигаме до няколко основни извода.

Първият е, че в процеса на представянето на българската литература в Унгария има последователност и положително движение. Става не само количествено нарастване на представяните ценности, но и качествено задълбочаване. Унгарската литературна критика още от миналия век проявява интерес към произведения на нашата култура, който интерес все повече се задълбочава и намира своя конкретна реализация.

Вторият извод е свързан с една много съществена за унгарското литературно развитие тенденция: насоката на културното развитие. Оказва се, че побеждава не движението на „европоцентризма“, а онази насока, която наред с усвояването на ценностите на големите нации си поставя за цел да проучи подробно и живота, и културата на съседните балкански народи. Това обаче е вече не само въпрос и проучване на други национални ценности, но и търсене и постигане на самобитна унгарска литература. Неслучайно радетели на една такава идея стават най-големите унгарски общественици и писатели.

Третият извод е, че едва след 1945 г. в условията на едно социалистическо развитие подобен стремеж намира истинското си въплъщение. Ето защо основната ни цел беше да разкрием мащабите на този подем, неговата културно-историческа роля.

Четвъртият извод е, че представянето на българската литература, колкото и да е нужно да се разглежда глобално, не бива да се отделя от принципа на квалификацията на фактите. Сблъсъкът със самата реалност ни накарва да потърсим четири квалификационни пункта: първо, народна поезия със съответни подраз-

дели; второ, антологии и тяхното своеобразие; трето, книги на отделни писатели; четвърто, лексикони и литературно-исторически изследвания.

Петият извод е свързан с практиката на преводаческото изкуство, с неговите кадри, с тяхното развитие, с мястото им като специалисти и т. н. В това отношение, както се вижда, в Унгария съществува положителен стремеж: преводачите се специализират в превеждането на определени писатели, което им позволява да познават по-задълбочено стила на отделния автор и съответно с повече усет и с по-голямо съвършенство да го преведат. Например Ласло Наги превежда главно народна поезия, на Петер Юхас са му особено близки творбите на Емилиан Станев, на Шара Кариг — творчеството на Йордан Йовков и др. Измежду издателствата „Европа“ играе ролята на откривател — в него са се появили най-голям брой произведения на българската литература. Обсегът обаче би могъл да се разшири, като и други издателства потърсят подходящия за тях профил. Хубава е тенденцията отделната книга да се появява в поредици, така тя получава своето място. Прави впечатление, че за български книги, преведени в Унгария, се срещат по-рядко рецензии, а и те са почти винаги написани от преводача. Вероятно е нужно заангажирането на повече авторитетни и талантиливи критици по въпросите на българската литература. За успеха на българистиката в Унгария не на последно място стои фактът, че в годините на народна власт бяха осигурени отлични условия за развитие на материалната база за научноизследователска дейност и щатна работа в редица научни, културни и просветни учреждения в страната, което спомага за подготовката на специалисти в областта на българската литература.

Логиката на литературния процес в Унгария подсказва, че българистиката на унгарска почва има бъдеще. Тя е прозорец към една братска съседна култура, в която се реализират подобни художествени процеси. В същото време преводите от българска литература, тяхното реално битие в съзнанието на съвременния унгарец, представянето им в унгарската литературна критика е част от органическото развитие на една национална култура.

ИДЕОЛОГИЧЕСКА СЪЩНОСТ НА ФЕНОМЕНОЛОГИЧНИТЕ И ЕКЗИСТЕНЦИАЛИСТИЧНИТЕ ВЪЗГЛЕДИ ЗА ХУДОЖЕСТВЕННОТО ТВОРЧЕСТВО*

Любен Бумбалов

Създаването на едно художествено произведение е съзнателна дейност, при която социално-политическите фактори и индивидуално-психологическата нагласа на писателя всякога се намират, макар и в различна степен и на различни нива, в динамично изменящи се и постоянно обогатяващи се връзки. Художественото произведение е резултат преди всичко от сложното взаимодействие между обществената действителност и индивидуалното съзнание и това в крайна сметка определя идеологическия характер на творческия процес. Най-общо казано, идеологическият статут на художествената литература се формира вътре в четирите задължителни за всеки автор условия: да твори високоталантливи произведения; да твори с ясното съзнание за ангажирана, в смисъл на отговаряща и съобразяваща се с историческите обстоятелства литература; при създаването на дадено художествено произведение да пристъпва от точни и последователни мирогледни позиции; да носи отговорност пред този, към когото е адресирана творбата. Тези задължителни условия са присъщи на творческата дейност във всичките нейни форми на реализиране.

Природата на художественото отражение, механизмът, в който протича това отражение, както и стойностните еквиваленти на крайните резултати не могат да съществуват извън природата и механизма на социалното и политическото развитие, защото то е оня фактор, който се явява единственият и доминиращ източник на всички идеи, занимаващи писателя в съзнателната му творческа дейност.

Но в каква степен тази обществена действителност влияе директно или опосредствувано върху творческата работа, която е и сама „създател“ на идеи? Кои са ония вътрешни и външни причини, които ѝ позволяват да внася свои, собствени корекции в частните и в общите проблеми на живота, нещо повече — да ускорява, а в някои случаи да изпреварва конкретната социална практика?

Това са ключови въпроси, чийто отговор сочи експлицитно не само собствената идеологическа същност на художественото творчество, но и органограмата на теоретическите изследвания и на техния методологически арсенал.

Нашата задача в тази студия е да проследим пътищата и средствата на феноменологическата и екзистенциалистката интерпретация на художественото творчество; казано с други думи: да очертаем идеологическата същност на техните възгледи за литературата и литературния процес.

* Това изследване е част от подготвената за печат книга „Идеология и литература“.

ХУДОЖЕСТВЕННОТО ТВОРЧЕСТВО КАТО „НЕЗАВИСИМА ПАСИВНОСТ“ НА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА СПРЯМО ЛИЧНОСТТА

Схващането за творческия процес като за процес, в който човешкото съзнание се стреми да даде конкретност на една или друга идея, не е откритие на съвременната литературна наука, на съвременната философска мисъл. Неговите корени лежат още в античността. Но рядко друго направление в многовековното развитие на идеализма се е занимавало така настойчиво с него, с такава сигурност в оригиналността на своите съждения, както правят това феноменолозите. Неудовлетворени от методологическата аморфност на Платоновата философия и нейната представа за творчеството като откриване сянката на идеите във вещите, от идеалистическата непоследователност на Хегел и на неговите предшественици, те се насочват към художественото творчество от позициите на типичния за нашата съвременност компромис между обективния и субективния идеализъм, в който компромис „съзерцателният“ характер на единия се коригира от „активната“, „съзидателната предразположеност“ на другия.

За основоположника на съвременния феноменологизъм Е. Хусерл е задължително предварителното приемане на художественото творчество като независима от обективния свят област; в основата на всяко изследване трябва да легне априори самостоятелната продуктивност на човешкото съзнание, чиито стимули стоят не в материалния свят, не в обществената практика, а в творческата енергия. „Изкуството — твърди американската феноменоложка С. Лангер — това е една постоянна и динамична обективизация на чувствата и субективизация на природата.“¹ „Всяко нещо — ни убеждава в книгата си „Натурализъм и субективизъм“ М. Фабер — е реално, когато е сътворено. Творчество има само там, където е човекът.“²

Предимството на един Декарт, Спиноза, Беркли, Кант или Хегел беше въпреки сложната конструкция на разсъжденията тяхната философска точност, методологическата им последователност. Цел на цялата им дейност беше не само доказателството на една или друга идея за света, но и да останат верни на себе си, да поддържат постоянно буден разграничителния критерий. Нещо, което трудно бихме могли да кажем за съвременните идеалистически течения. Не е лесно например да се посочи от къде започват и къде свършват границите на Декартовото „мисля, следователно съществувам“, на свободните превъплъщения на духа, така както ги виждаха и разбираха на времето Спиноза и Хегел, на определящата функция и мястото, което заема в йерархията на съществуващия и несъществуващия свят „чистият разум“ на Кант.

Но пък не са необходими много усилия да се разбере, че в изследванията на съвременния идеалист всичко се свежда до равенството между обективния свят и познанието за него, между съществуването и човешкото съзнание, до отричането най-вече на детерминираната природа на творческия процес. (Върху тази основа впрочем изчезват всички спорове, всяко методологическо несъгласие, на които често ставаме свидетели при контактите ни със съвременната идеалистическа наука. Убедителен пример за това е общата точка, в която се оказват феноменолозите с един от най-активните критици на Хегел Бенедето Кроче.) Неслучайно интросекцията, така както я разбираше Хегел, а именно — като противоречие между съзнанието и обективния свят, се замества от Хусерл и неговите последователи със собствената диалектика на художественото съзнание. Обяснимо е в този случай защо опонирането на Хегел в голяма част от произведенията

¹ S. L a n g e r. An Assay on Human Feeling. Vol. I. Baltimore, 1967, p. 87.

² M. F a b e r. Naturalism and Subjectivism. Springfield. 1959, p. 269.

на съвременната феноменология става по посока на отхвърлянето на всякаква възможна връзка, която може да съществува между изкуство и обществена действителност.

Наистина не всички автори са така крайни в интерпретацията на субективния характер на художествените идеи. Ако например известният немски феноменолог Ханс Зедлмайер е убеден, че „не само спрямо изкуството, но и спрямо духа е необходимо да се преодолее реалността“, че „човешкият дух в своята най-голяма дълбина и в своята най-конкретна форма е обусловен от отношението си към абсолютния дух, от отношението си към бога“³, то Р. Ингарден сочи като определящ критерий за художествената творба „логическата непротиворечивост, линейната последователност на предметите, дадени в произведението, вярност към характера на техните взаимоотношения и т. н.“⁴. Но един по-внимателен поглед върху това различие ще ни даде възможност да открием, че както за Зедлмайер, така и за Ингарден общовалидно се оказва не материалният свят, а „независимостта на битието на художественото произведение от предметите, които са представени в него“, „дълбочината и истинността в самоизразяването на автора“ (Р. Ингарден) или „привързаността на писателя към абсолютната истина, към истината на откровението“ (Х. Зедлмайер). И за двамата „Битието“ и „Съществуването“ се оказват оправдани във вечността само като естетически феномен, т. е. като „преживяна действителност“. Въпреки уговорката, че е „абсурдно да се идентифицира литературната творба с разнообразието на психологическите преживявания на автора, защото преживяванията на автора престават да съществуват тъкмо в този момент, в който започва да съществува създадената от него творба“⁵, Ингарден не отива по-далече от своя учител Хусерл, за когото „творческата личност“ е едно „чисто аз“ независимо от материалния свят и способно да създава „конкретни вещи“, освободени от гравитацията както на обективната действителност, така и от творческото съзнание. Макар и да манифестира навсякъде несъгласието по някои съществени точки с Хусерл, той в крайна сметка отстоява неговото схващане за творческата личност като нещо, което всякога е „феноменологично *ἐποχή*“, „трансцендентално и феноменологично аз, област на вътрешния трансцендентален и феноменологичен опит“⁶.

Тясното опериране с категориите на Хегеловата философия при съзнанието, че това е единствената възможност да се коригира и развие естетиката на гениалния немски мислител, определя омагьосания кръг, в който се въртят съвременните феноменолози между усилието да се постигне познанието за света и агностицизма.

Ние не можем да твърдим, че те не са разбирали обречеността на всеки опит да обяснят природата и механизма на художественото творчество върху основата на едно по-гъвкаво и по-свободно прочитане на субективната и обективната идеалистическа философия. Но мисълта, и в това не трябва да има никакво съмнение, че литературата е „художествена морфология на класовата борба“, всякога ги е стимулирала да търсят прегради към живата плът на обществената действителност, всевъзможни начини да се докаже, че „историята на общественото развитие няма нищо общо с историята на художественото творчество“. Това обаче налага като предварително условие да се игнорира логиката на литературния процес, която всякога е носила отпечатъка на законите, по които се развива светът на природата и на обществото.

Тогавата най-сигурното спасение се оказва изкуствено наложената алтернатива, че човешкото познание е останало между двете големи фигури на идеализма Кант

³ H. S e d l m a y e r. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg, 1961, S. 261.

⁴ R. I n g a r d e n. Das literarische Kunstwerk, S. 86.

⁵ I b i d e m. S. II

⁶ E. H u s s e r l. Meditations cartésiennes. Paris, 1931, p. 23.

и Хегел и че това познание е способно да се развива не като отчита откритията на съвременността, а като комбинира спекулативно ценностите на миналото, но минало, разбирано само като история на идеалистическата мисъл. Така „чистата наука“ при тях слиза от пиедестала на „обективното, неутралното и освободено от класовите предразсъдъци“ познание и се представя в същност като идеологическа база в съвременния етап на класовата борба.

Основна тактическа цел на съвременната феноменология, на всички нейни известни представители (Хусерл, Зедлмайер, Мерло-Понти, М. Фабер, Х. Вагнер, А. Банфи и др.) всякога е била и си остава атакуването на диалектическия и историческия материализъм. При постигането на тази си цел те се опират върху Хегеловото схващане за феноменологията като познание на градиращите форми, в които се развива Духът, преди да се реализира в своята абсолютност. Но когато използват авторитета на големия немски философ при отстраняването на всяко съмнение в нематериалистическата основа на творческия процес, респ. на художественото произведение, те в същото време игнорират признанието, което Хегел прави за обективния, т. е. независимия от човешкото съзнание характер на заобикалящия го свят. В своята „Естетика“ Хегел развива тезата за творческата личност като медиатор, един вид посредник при проявата на идеите по пътя на тяхното откриване в обективно даденото. За Хусерл обаче, а това се отнася и за всички негови последователи, създаването на една творба, самото художествено произведение е затворена операция на съзнанието, при която именно се сътворява идеята. В рамките на тази операция идеята се перцепира като „единичен случай“, като „актуално преживяване“, а творчеството, „доколкото изразява определена същност“, като „априорно в дълбокия смисъл на думата движение на художественото съзнание“⁷. С други думи, движението на художественото съзнание към творбата не минава през действителността с всички нейни обществени и природно дадени качества и стойности, а се реализира вътре в човешката душевност като преоткриване, по-точно като установяване на една даденост, която е фиксирана в своите трансцендентални измерения.

Разбира се, дори и в крайните субективистични увлечения на някои съвременни феноменолози (какъвто е случаят с персонализма или автора от рода на Зедлмайер) обективната действителност си остава една реалност, един факт, с който те се съобразяват и който признават. Това впрочем можем да забележим още в редакцията, която Хусерл прави на Хегеловата феноменология. В своите основни трудове „Идея за една чиста феноменология и за една феноменологическа история“, „Идея за феноменологията“, „Феноменологически изследвания върху фундаменталните структури“ и „Феноменологията и фундаментите на науките“ той обсъжда феноменологията като наука, която описва феномените по начина и в границите, в които те се представят на съзнанието. Нещо, което показва, че за Хусерл феноменът и познанието не само са неравнозначни неща, но и че за да могат да съществуват, те имат нуждата от една действителност. Феноменът е нещо, което се представя като такова пред нашето съзнание. Но съзнанието не е способно да види нещата такива, каквито са, защото този контакт между него и феномена става под знака на придобитите навици и „според една преценка за нещата, формирала се у нас, преди още да се насочим към тях“⁸. За да се освободим от тази „предрешена ограниченост“ на нашето съзнание, за да можем да „видим“, необходимо е да се откъснем от всекидневието и от „тъмнината, в която изминаваме нашето съществуване, загубени в големия и безкраен свят“⁹. Само тогава ще можем да говорим за познание на нещата, когато съумеем да ги „видим“

⁷ E. H u s s e r l. Kritische Ideengeschichte. 1956, S. 176.

⁸ E. H u s s e r l. Vorlesungen zur Phänomenologie des innern Zeitbewusstseins. Halle, 1928, S. 76.

⁹ I d e m, S. 82.

като феномени. Но какво представлява според Хусерл „феноменът“? Преди всичко и в никакъв случай обществено даденото нито пък природно присъщото, така както го виждаше Хегел например. Във всекидневието ние — твърди Хусерл — сме свикнали да преценяваме, преди да гледаме. Ето защо, за да има познание, трябва да избягваме всякакъв вид оценка. Чрез това избягване ние поставяме света извън нас и имаме възможност да погледнем на него като нещо, което срещаме за първи път. Само така ние ще се освободим от всичко натрупано в нашия всекидневен живот, а представата ни за света ще дава форма и съдържание на това, което наричаме феномени. Феноменът е нещо повече от обикновения предмет, от обикновеното явление, защото познанието за него надхвърля познанието на индивидуалното, на характерното. Връзката в този смисъл между феномена и познанието се реализира чрез „интуиране на същностното“. Човешкото съзнание, продължава Хусерл, притежава способността да излезе от себе си, да стане нещо повече от „cogito“, т. е. не само мисъл, но и „живееща реалност“, при която отношението между съзнанието и нейните обекти е отношение интенционално.¹⁰ И картезианският принцип, трансплантиран върху обективноидеалистическата диалектика на Хегел, получава за Хусерл ново звучене: „Ego cogito cogitata qua cogitata.“¹¹

Тази феноменологическа операция показва, че за Хусерл не е толкова важно дали интенционирани от съзнанието обекти са реални или нереални, логически конструирани или измислени; определящото в случая е това, че макар и откъснати от съзнанието, обектите присъствуват в него. Но те присъствуват реконструирани или конструирани от трансценденталното Аз, кондиционализирани от идеалистически разбираното „cogito“. И макар Хусерл да не твърди в никое свое произведение, че светът е сътворен от „cogito“, т. е. от мисленето, макар и да прави разлика между модалността на съзнанието („ноези“) или обектите, които съответствуват на тази модалност („ноеми“), в крайна сметка той се затваря в идеалистическата формула за трансценденталното Аз, което се концепира като *дистанцирано съзнание*, откъснато от всекидневието до такава степен, че да може да открие в себе си структурата на света като истина — за този свят, който е освободен и изчистен от всякакви предразсъдъци. Формулата за трансценденталното Аз впрочем става ключа, с който феноменолозите се опитват да разчетат сложната система на творчеството.

Внимателното вглеждане в изследванията на съвременната феноменология, която последователно следва разсъжденията на Хусерл и ги приема изцяло като своя методологическа база, ще ни открие мотивите, които карат един Ингарден или Мерло-Понти, Лангер или Хартман да изолират художествената творба, да я представят като „затворен свят“, който е откъснат от обществената действителност, нещо повече, от самия писател до степен, в която художественото се явява резултат от творческата способност не на постоянно движещата се и възприемаща личност, а на едно трансцендентно Аз, враждебно на всичко външно, презиращо всеки контакт с всекидневието. И ако идеята за „ейдентичната философия“, за „ноетичното познание“ е инвенция на едно теоретично мислене, което е предразположено да гради своите силогизми върху спекулативните вариации на различни, понякога взаимоизключващи се идеалистически разсъждения, то страхът, изключителната предпазливост да не се признае фактът, че творецът всякога си остава обвързан от историческите условности на своето време, че е зависим от социалните и от политическите тенденции на общественото развитие ясно сочи политическите граници, класовата теоритория, вътре в която практикува

¹⁰ E. Husserl. *Meditations cartesiennes*. Paris, 1931, p. 7—26; *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*. T. 1950, p. 14—63.

¹¹ „Аз мисля мислените неща като мислени неща“.

„чистата наука“, вътре в която се разполагат „изчистените“ от всякакви идеологически елементи феноменологически категоризации.

Неслучайно съществен момент в изследванията на Хусерл, Ингарден, Мерло-Понти, Лангер и др. си остава отъждествяването на творческия процес с непосредственото човешко преживяване, представянето му като емоционален акт. Това обаче не означава, че те отричат гносеологическия характер на творчеството, способността на художественото произведение по един специфичен начин да изразява обективната истина. Амбицията на Хусерл и на неговите съвременни последователи всякога е била да докажат, че идеята е резултат от дейността на човешкото съзнание и именно като такава е познаваема. Но тази амбиция не отива по-далече от представата за истината като „знание за индивидуалното, за човешки схващаното“. И когато Ингарден издига като един от няколкото важни принципа на художественото творчество условието „средствата за изображение всякога да съответствуват на изобразявания предмет“¹², това, от една страна, означава, че диалектиката между формата и съдържанието предполага задължението за всеки автор да опознава директно, т. е. да се намира в материална връзка с предмета на художественото изображение, че проверката на художествено постигнатата истина трябва да става и в конкретната практика, разбрана като социален, нравствен, политически и пр. опит. Но, от друга страна, Ингарден не се отказва от уговорката, че всеки жест на осмисляне и откриване на реалните измерения, на същността на изобразяваната действителност се свежда само до идеята, която е имал за нея писателят, и до формата, която е идеален продукт на неговото въображение. Ето защо изискванията, които този автор поставя пред художника, за „съвършенство на въплъщението, единство в ансамбъла на качествените моменти и искреност на чувствата“ са изисквания от чисто формално естество и зад тях се крие не уважението, съобразяването и признаването на конкретните пропорции на реалността, а преклонение пред всемогъщия дух на идеите, разбирани в духа на Лайбниц като монади на човешката същност и като безкрайни хоризонти на истината за съществуващия свят, чрез които творецът се издига над „хаотичната и често пъти несъгласувана природа на всекидневната действителност“¹³.

Накратко казано, за феноменолозите творческият процес е една своего рода машина за идеи, а художественото произведение е реалността на тези идеи, чрез които писателят подсказва своето съществуване, материализира априорните представи на своето въображение. Според тях всяка детерминираща връзка между творческия акт, художественото произведение и външната даденост е нещо илюзорно; нито писателят, нито пък самата творба са посредници при опознаване на обществената и на природната действителност. Единственото, което е валидно, има някакво значение, в случая е способността на съзнанието да открива по възможност най-съвършената форма за това, което е предварително дадено, но което не съществува като конкретна проява на човешкото движение сред обществото и природата, а се представя като нещо интеркурентно, съгласувано в сферата на трансценденталния дух.

Идеологическото в този смисъл за феноменолозите се заключава в личните съображения на писателя, при това — съображения, чиято валидност не се проверява в широката и многообразна област на обществените отношения, а се задоволява само с наличните, априорно дадени предпоставки на човешкото съзнание. „В режима на „репродукцията“ — твърди Мерло-Понти — има само съзнание, неговите актове и интенционален обект.“¹⁴ Кое означава, че дори и

¹² R. In g a r d e n. Das literarische Kunstwerk, S. 196.

¹³ I d e m, S. 16.

¹⁴ M. M e r l e a u - P o n t y. Le philosophe et son ombre. Phenomenologia, 4, p. 196.

когато гледат на феноменологията като на „философия на ангажираното съзнание“, а на художественото творчество като „задължение на човека да взема страна в динамичната и диалектична система на реалността“¹⁵, цялата тази активност на творческата личност се уточнява като свободно движение на съзнанието в една територия на инертни отношения и на обекти, които сами по себе си нямат онова значение, което откриваме в художественото произведение. С други думи, светът става система от значения поради способността на творческото съзнание да излезе от себе си и да гледа по думите на Хусерл с визиони, т. е. с „ейде“.

Тази тенденция, която е впрочем характерна за голяма част от буржоазната наука, да изравнява идеологията с гносеологията, да представя „територията на познанието“ като единствената реалност на активната човешка дейност, като независима линия в общественото поведение на личността, произтича от пасивния характер на всяко идеалистическо обяснение за връзката между човека и света, който го заобикаля. Неслучайно генерализиращата мисъл на Маркс за задачата на философията не само да обяснява света, но и да се включи в неговото изменение не намира добър прием при феноменолозите. И това не трябва да се обяснява само с тяхната субективноидеалистическа позиция („Ако искаме — пише Хусерл — да изучим проблемата за отношението между съзнанието и битието, трябва да разглеждаме последното като корелат на съзнанието“¹⁶), но и с метода, който използват в своите изследвания. Ако например хвърлим бегъл поглед върху тяхната аксеологическа концепция за творчеството, ще видим, че в основата на използвания метод ляга предварителното условие да се игнорира всяка връзка на взаимообусловеност между художествен предмет и обективна действителност. За тях естетическата оценка ляга в основата на всяка творба и в крайна сметка се оказва единствената цел на творческия процес. Тази оценка обаче не съдържа нито обективната истина за предметите, нито това, което се представя като тяхна атрибутивност. Тя е чист резултат от движението на съзнанието, защото „външното не притежава ценност“ (Мерло-Понти). „Външното“ по думите на Хусерл има някакво значение само когато е в отношение с човека, а неговата ценност е „чисто духовна същност, постигаща себе си в творческия процес“¹⁷. „Ценностите — твърди един от най-ярките представители на съвременния феноменологизъм Дж. Сантаяна — възникват от непосредствените и необяснимите реакции на жизнените импулси.“¹⁸

А това имплицитно означава, че всеки детерминиращ елемент на социалната действителност според американския феноменолог загубва своята функция в областта на художественото творчество. Съществено за него се оказва не коригиращата способност на обективно даденото, а координатите, в които творческото съзнание извлича естетическата и нравствената мяра за добро и зло, красиво и грозно. Така всяка оценка, която стои в основата на едно или друго художествено произведение и става организиращ стимул в системата от образи

¹⁵ M. Merleau-Ponty. La structure du comportement, Paris, 1954, p. 63.

¹⁶ E. Husserl. La philosophie comme science rigoureuse, Paris, 1955.

¹⁷ E. Husserl. Kritische Ideengeschichte, 1956, S. 71.

¹⁸ G. Santayana. The Sense of Beauty. New York, 1955, p. 23. Тази концепция, която американският философ и писател извлича от Хусерловата нормативна естетика и която се оказва за него най-сигурното оръжие срещу триумфиращия в края на XIX в. и началото на XX в. в САЩ прагматизъм, бива развита по-късно в „Poetry and Religion“ и „The Life of Reason“ по посока на съзнателния компромис пред социалната действителност. Но интересът му към „разума в социалните чувства, в религията, в изкуството и науката“ всякога се манифестира като определена несигурност в способността на човешкото познание да преодолява „съществуването на света“ или да обогатява непрекъснато „универса“. Социалните отношения за Сантаяна са не територия, в която писателят може да провери на практика своите идеи, а „инструмент за доминиране“ и един творец е толкова по-талантлив, колкото по-рядко прибегва към тяхното използване, към тяхната помощ.

и действия, не е следствие от перманентните контакти на писателя със заобикалящия го свят, а е само „чист субективен акт“, като този акт е в крайна сметка ирационален по механизма на неговото протичане, несъвместим с „променящата се истинност на всекидневието“ и неподдаваща се на никаква научна номенклатура, за която е характерна строгата логичност, т. е. последователната рационалност. Това постоянно акцентуване върху самостоятелната и независимо от общественото развитие природа на художественото творчество, респ. на художествената творба, което забелязваме в изследванията на всички съвременни представители на феноменологическото направление във философията и в литературната наука, не е случайна проява. Причините трябва да търсим както в изкуственото освобождаване на художественото творчество от всякакво емпирично съдържание, така и в идеалистическото концепиране на художественото произведение като „интенционален обект“, т. е. като нещо, което не може да се открие в реалния свят, защото е „компромисно състояние“ на творческото съзнание по отношение както на обективната действителност, така и на самото себе си. И в тяхното твърдение, че там, където има закони, логически конструкции и задължения, там няма изкуство, лесно можем да открием рефлексите на буржоазната политика в областта на изкуството. Интимната цел на феноменологическото направление както в изявата на неговите основоположници, така и в цялата научна дейност на съвременните му последователи е била и си остава да противопоставят литературата на науката и на политиката, да представят художественото творчество като особена форма на едно религиозно съзнание, пред което не стои задължението и необходимостта да изпълнява определена социално-политическа роля — негова основна функция е да intuира своето място в света и да съхранява „свободата на човека, успял да потисне класовия егоизъм и ограничените политически интереси“¹⁹.

Но в какво в същност се заключава според феноменолозите „свободата на художественото творчество“? Трябва веднага да кажем, че отговорът на този въпрос се оказва един от възловите пунктове за цялото феноменологическо направление (а, както ще видим, и не само на него!) и в същото време — база за методологическо различие между отделни негови представители. Автори като Р. Ингарден, С. Лангер и Н. Хартман обсъждат творческия процес като „свободна организация на идеите“ (С. Лангер), като „свободно, без всякакви социални или политически съображения сравняване на реално съществуващото и художествено въобразимото“ (Н. Хартман) или като „процес, в протичането на който личността открива идентичността на идеалното“ (Р. Ингарден). Когато излиза например от тезиса на Хусерл за „*einfiuehlung*“, за онова движение на творческото съзнание, при което оценката за обекта се пренася върху самия субект и по този начин прави от него естетически обект, Р. Ингарден издига принципа за свободен избор на художествения предмет, но този принцип се свежда до признаването обективността не на самата действителност с нейните социални и природни измерения, а не резултатите от творческата дейност, представящи се като „предмет, конструиран от самото съзнание и със средствата на съзнанието и сякаш обективиращ се по отношение на него“²⁰. Според Н. Хартман пък „интенционалният обект“, макар и да не е самата действителност, тъй като творческият акт е „уединяване от действителността, загуба на реалността“, всякога изпитва нуждата от нея, защото „реалното му е необходимо дори и само като съединяващ член, в който може да се яви иреалното.“²¹

Хусерл разбираше интенционалното (формула, с която впрочем се съгласява и Ингарден!) като отношение между субекта и обекта, отношение, в което опре-

¹⁹ M. Merleau-Ponty. La struttura del comportamento. Milano, 1963, p. 48.

²⁰ R. Ingarden. Das literarische Kunstwerk, S. 132.

²¹ N. Hartmann. Philosophische Gespräche. 1955, S. 106.

деляща всякога се явява функцията, изпълнявана от творческото съзнание; по-неже творчеството не е нищо друго освен стремеж да се внесе установен смисъл в битието. Според Хартман обаче освен „динамична връзка между персоналния и обективния дух“ всяко интенционално състояние съдържа и резултата от тази връзка, а именно самия „обективиран дух“. Тези три прояви на духа според немския феноменолог са ключ към истината за човешката творческа дейност, за априорно дадената му способност“ да създава своя изходна база, върху която именно ще се постигне т. нар. „чисто съзнание“. Най-важната, съществена се оказва третата проява на духа, т. е. неговата обективизация; тя е идентифицираният знак на истинския творчески процес, защото, от една страна, е идеална, свръхисторическа реалност, а, от друга — не е изолирана от материалното развитие на човека.

Обмислена като ревизия на Хусерл върху основата на Хегеловата диалектика, тезата на Хартман е насочена изцяло именно към унищожаването и на най-малкото съмнение в извънидеологическата природа на художественото творчество, на съзнателната човешка дейност въобще. Поради това, когато приема „персоналния дух“ като реалност на човешката обич и омраза, отговорност и вина, познание и самопознание, а „обективния дух“ като „свръхиндивидуална формация, отговаряща на това, което е история“, Хартман допуска, че всяка една от тях поотделно е носителка на идеология, но вътре в интенционалния обект, респ. в процеса на самата творческа дейност загубва всяка идеологическа тенденция и получава своята автономност по отношение на материалния свят. Накратко казано, за Хартман художественото творчество, изкуството въобще е сигурна бариера срещу „потискащата със своите социални и политически ограничения действителност“²².

Но ако Хартман, а в известна степен Ингарден, Лангер и Мерло-Понти признават, че „*intentio recta*“ на художественото произведение се опира и върху нещата в материалния свят, а не само върху това, което е „дадено на съзнанието“, то привържениците на нашумялата през 50-те години персоналистична теория свеждат „интенционалния обект“ единствено до отношението между човека и бога. (Идея, която, както ще видим, не е чужда и за някои представители на екзистенциализма като Ясперс и Марсел!) Персоналистите тръгват от една алтернативна констатация — творческият процес е динамично усвояване на реалното, обективно даденото. Но когато създава своето произведение, творецът се насочва към реалността с цел, различна от тая на учения, който се ограничава само с опознаването ѝ: художникът — било то когато борави със словото или когато моделира безжизнения материал на камъка и глината — се стреми да измени формите, в които се представя пред него действителността. Творчеството, което всякога е духовен акт, е подобно на религиозния екстаз, но притежава в повече едно ново качество — „движението отвътре навън“. При това движение „обективното се преобразува в субективно, а субективното става обективно“²³ и като резултат от него се достига до една „инфраструктура с особено предназначение“²⁴. Тази инфраструктура е единственото място, където човек може да бъде свободен в духовната си дейност. Именно поради това в процеса на творчеството личността се намира в активна позиция спрямо битието — като въздейства върху него, без обаче да изпитва някакво решаващо влияние върху себе си. В такъв смисъл творчеството само по себе си е трансцендентно, защото се реализира в сферата на духа и като такова е подвластно само на бога. Но то е способно да се свързва прагматически и с конкретния опит. „Чрез творчеството — твърди Ж. Мадиние —

²² N. Hartman. *Das Problem des geistigen Seins*. 1933, S. 23.

²³ G. Siegfalt. *Nature et Histoire*. Joiden, 1965, p. 67.

²⁴ E. Monnier. *Le personnalisme*. Paris, 1949, p. 26.

бог води човека към най-висшето могъщество.²⁵ Ето защо „свободата“ на твореца по отношение на обществената действителност се оказва при персоналистите в същност „тясна зависимост“ от идеалното съществуване на бога, чрез когото именно личността може „да осигури човешката си тоталност, човешкото си своеобразие“²⁶.

И когато приемат творчеството като „опит в безкрайното“ или като „неопределимо движение към по-високо битие“²⁷, като „изразяване на това, което е зад пределите на даденото, трансцендентално по отношение на даденото“²⁸, или като „възможност да се стигне до бога“,²⁹ персоналистите не отиват по-далече от Кантовия компромис, от неговия идеалистически императив, при който идеологията е заменена с абстрактното разбиране на морала, а класовата позиция — с религиозния критерий за междучовешките отношения. С други думи, художественото произведение, самият творчески процес няма никакъв идеологически статут, тъй като всяка идеология според тях означава потискане на въображението, унищожаване на личния избор. Единственият възможен статут на художественото творчество съдържа в себе си само несъмнените качества на талантливост, които обаче се търсят не в подготовката и в придобитата предразположеност на писателя да разбере и да предаде вярно динамичните връзки между човека и света, който го заобикаля, а в умението да се изяви, да се изрази по думите на М. Дюфрен в произведението.³⁰

Но тази констатация, която пронизва всички изследвания на съвременните феноменолози, провокира редица въпроси, чийто отговор съзнателно се пренебрегва от тях: ако приемем, че художественото произведение не изразява нищо друго освен себе си, а творческият процес не е нищо друго освен специфична форма, в която човешкото съзнание се самозадоволява и самооткрива, тогава по какъв начин и с какви средства бихме могли да стигнем до познанието за източника на тази енергия, която придвижва „творческата машина“? Къде и в коя точка трябва да се очаква срещата на художественото съзнание с представата за идеята, която му предстои да реализира като един „интенционален обект“? Ако приемем, че „действителност има само за онзи, който открива в реалното някакво значение и при това — значение, което, откъснато от всекидневния поток на събитията, загубва своята конкретност“, че „единството на света произтича не от единството на реалното, а от единството на погледа, който се отправя към него“, тогава ще си обясним съществуващото и доказано по категоричен начин единство между психологически акт на възприемане и реализиращия се чрез образи творчески процес, единството в цялата дейност на човека?

В крайна сметка не е необходимо да отиваме много далече в силогическата продуктивност на съмнението, което следва всеки контакт с феноменологическата интерпретация на художественото творчество. Достатъчно е в случая да открием какво е тласкало нейните последователи към това пълно отъждествяване на творческата подготовка и крайните резултати, за да разберем, че заблужденията и съзнателните деформации, манифестиращи се най-често чрез комбинацията на една или друга спекулативна формула, имат за основен източник игнорирането на класовата борба, потискането на всяка политическа тенденция, в която се оглежда историческата перспектива на общественото развитие. Когато се отрича социалният характер на индивидуалната подготовка при създаването на творбата, когато тази творба се представя като свят, заменящ обществената действителност,

²⁵ G. M a d i n i e r. Le conscience morale. Paris, 1960, p. 149.

²⁶ P. R i c o e u r. Prevision économique et choix éthique, Esprit, 1966, No. 2, p. 190.

²⁷ C. M o i x. La pensée d'Emmanuel Monier. Paris, 1960, p. 194.

²⁸ G. S i e g v a l t. Natur et Histoire. London, 1965, p. 153.

²⁹ P. R i c o e u r. Philosophie de la volonté. M., 1964, v. II, p. 3.

³⁰ M. D u f r e n n e. Phénoménologie de l'expérience esthétique. Paris, 1951, p. 555.

когато се отрича отражателният характер на художественото изображение, естествено е да се стигне до „откритието“ за ирационалната природа, подсъзнателния характер на творческия процес, до защитата на неговата формообразуваща способност.

Деформирането на идеологическата същност на художествената литература е класово определена форма, в която се проявява политиката на буржоазията в областта на изкуството и на литературната наука. От друга страна, разголва идеалистическата софистика, нейната илюзорна самомнителност по отношение на всяка революционна теория; показва, че зад всяко „оригиналничене“ се крият стари и реакционни теории, че в усилието да се докаже органическата несъвместимост между художествено творчество и непосредствена социално-политическа ангажираност лежи идеологическата непримиримост на буржоазната научна мисъл.

ХУДОЖЕСТВЕННОТО ТВОРЧЕСТВО КАТО „ОБРЕЧЕНА АКТИВНОСТ“ НА ЛИЧНОСТТА СПРЯМО ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА

Всеки по-внимателен и достатъчно критичен поглед би открил, че при феноменологическото схващане за художественото творчество липсва един важен момент — интересът към вътрешния двигател на творческия процес, към самия механизъм, в който протича създаването на художествената творба. Както Хусерл, така и неговите съвременни последователи не отиват по далече от абстрактната селективност на Кантовата методология. За тях художественото произведение е затворена в себе си система от идеи, чиято функция се ограничава единствено в провокирането на творческото въображение, респ. въображението на читателя. Тази система от идеи има всички предпоставки да се самозаражда и самоунищожава, без да изпитва нуждата от външни мотиви, и именно поради това се оказва независима от обществената действителност.

Омагьосаният кръг, в който се движи личността, безпомощна да утвърждава себе си като битие по пътя на една непрекъсната борба със заобикалящия свят, е типичен резултат от тази спекулативна аргументация на творческия процес. Съзнателното отстраняване на онтологическата истина, че всяко битие притежава особеното качество да бъде необходима даденост и в същото време алтернативен източник за всичко, което съществува извън него, беше привлекателна презумпция за буржоазната наука. Но историческият опит на идеализма, както и прагматичният усет на неговите съвременни тълкователи тласна известна част от буржоазните философи и литературни изследователи към едно по-рязко акцентуване ролята и мястото на личността в създаването на художествената творба, на връзката на тази личност със социалната среда, в която живее. Показателно е обаче това, че субективноидеалистическата редакция на феноменологията, каквато в случая е екзистенциализмът, беше реализирана не в посока на отношението личност — обществена действителност, а в търсене и обяснение на всички форми, в които се изявява амбицията за самоутвърждаване, за извоюване на собствена позиция в сложната система от междучовешки контакти. Неслучайно по-голямата част от екзистенциалистите търсят покритието на своите философски възгледи не в социално-политическата практика, а в съзнателно изолираната от тях територия на художественото творчество. Католическият екзистенциалист Ж. Марсел, според когото единственият път към познанието за света и за човека минава през тайнствената среща с бога, е известен като автор на драмите „Божият човек“, „Разбитият свят“, а Жан-Пол Сартър наред с философския си трактат „Битие и нищо“ (1943) пише романите си „Досадата“ и „Стената“. По-късно публикува почти едновременно „Критика на диалектическия разум“ и първите

два романа от цикъла „Пътища на свободата“, автобиографичното си есе „Думите“, „Мухите“ и др. Може да се каже, че няма нито един последовател на това идеалистическо течение, който да не прави опит да защитава своите философски възгледи и със средствата на художественото изображение.

При това за разлика от почти всички философи в миналото те открито признават органическата си зависимост от художественото творчество, невъзможността на философията да съществува извън и без помощта на художествения текст. Във всички свои трактати Сартър цитира Дж. Елиот, Зола, Стендал, Пруст, Достоевски, а Карл Ясперс не формулира нито един свой възглед, без преди това да е привлякъл в помощ произведенията на Стриндберг и Рилке. Хайдегер защитава убедителността на своите тезиси с примери от Хьолдерлин, а Хосе Ортега-и-Гасет се опира върху творбата на Сервантес „Дон Кихот“. Нашумелият на времето и често цитираният в изследванията на западната наука трактат на испанеца М. Унамуно носи заглавието „Дон Кихот и Санчо Панса“. Самият основоположник на екзистенциализма Серен Киркегар е бил познат преживе повече като писател, отколкото като философ.

Това кара някои западни изследователи да смятат, че екзистенциализмът е най-близо до решението на въпроса за природата и механизма на творческия процес, до правилното разбиране на този процес, при който човешкото въображение постига пълната истина за света.³¹

Но дали в действителност е така и какво в същност се крие вътре в тази особеност на една от най-разпространените идеалистически теории днес?

Когато в своята дисертация „Понятие за иронията“ Киркегар се опитва да докаже, че Хегел не е убедителен в тезиса си за истината като система, която може да съществува само в нейната обективна достоверност и за свободата като „характеристика на всеобщото“ като „присъща черта на духа“, докато за личността „тя е необходимост“ и отрича правото на своя учител да бъде сигурен водач към разбирането на „тази неподвластна на никакви логически съждения формула за свободата и истината“³², в никакъв случай не означава, че датският писател и философ отрича философските възгледи на Хегел и че тази ревизия представя амбицията да се свалят мистичните одежди, в които дотогава идеализмът е обличал творчеството. Нито пък е стремеж да се потърсят истинските причини, които тласкат даден писател да гледа на своето произведение като на трибуна, като на атака срещу обществената действителност. На него просто не му допада игнорирането на субективното, жертвуването му в името на абсолютизираните прерогативи на духа. В номиналното отъждествяване на естетическото и етичното, характерно за древните гърци и прието от Кант и Хегел като императивна даденост, Киркегар съзира опасността от установяване на такъв критерий, при който обществената практика би се оказала задължителна за всяка форма на творческата дейност. Тази опасност става по-късно за автори като Хайдегер и Сартър основна изходна позиция, от която се интерпретира схващането на Хегел за феномена. „Феноменът — пише Сартър — е абсолютно битие, така както се открива пред самото себе си.“³³ На същото мнение е и Хайдегер, когато в „Съществуване и време“ определя феномена като „битие, показващо се в самото себе си“, като „das sich-an-ihm-selbst Zeigende“.³⁴

Според Сартър и Хайдегер феноменът се показва пред човешкото съзнание като даденост, чиято определеност е зависима не от това, което човекът открива

³¹ I. M a r d o c h. Sartre romantic rationalist. N. H., 1960, p. 8—30; Ch. C a s c a l e z. L'Humanisme d'Ortega y Gasset. Paris, 1957, p. 72—108; R. J o l i e t. Le problème de la mort chez Martin Heidegger et J.-P. Sartre. Paris, 1949, p. 18—34; M. R e d i n g. Die Existenzphilosophie. Heidegger, Marcel und Jaspers in kritisch-systematischer Sicht. Düsseldorf, 1949, S. 7—9.

³² S. K i e r k e g a a r d. Furdit und Zittern. Frankfurt am Main, 1959, S. 49.

³³ J.-P. S a r t r e. L'être e le néant. Paris, 1943, p. 16.

³⁴ M. H e i d e g g e r. Sein und Zeit. Tübingen, 1953, S. 28.

в своите постоянни контакти със заобикалящия го свят, а само от възможните връзки, които могат да се породят между два или повече феномени. „Нашата теория за феномена — подчертава Сартър — заменя реалността на вещите с обективността на феномена, която се обосновава върху базата на безконечния ред от феномени.“³⁵ Идеята, че всеки феномен е едно самостоятелно битие, което става такова именно защото отстоява своята независимост срещу съображенията на човешкото съзнание, на пръв поглед сочи амбицията на Сартър да открие материалния характер на всичко „ставащо“ извън човека. Нещо, което можем да забележим и при Хайдегер, когато, поставяйки под съмнение метафизиката на Кант, утвърждава, че чистото познание е „една фалшива илюзия“, защото „реалният човек не е едно чисто познание, а преди всичко едно същество (Dasein), което съществува с другите (Mitdasein)³⁶. Както Сартър, така и Хайдегер постоянно се връщат към тази идея, при всеки възможен случай се стремят да подскажат, че за тях материалният характер на света е реален факт и че не към неговото игнориране са насочени техните съждения.³⁷

Но това в никакъв случай не означава, че за тях предметният свят е естествена среда, в която човек намира всичко необходими условия да утвърди и да реализира себе си. Обратно, всеки опит на личността да постигне една или друга цел е възможен само тогава, когато материалният свят се осъзнае не като собствена среда на човешките амбиции, а именно като даденост, която провокира състоянието на алиенираност поради самото условие, че тези амбиции се намират в отношение на съподчиненост спрямо обществената, колективната дейност. Материалният свят, който съдържа в себе си връзките между предметите, така и отношенията между отделните личности (екзистенциализма не отрича наличието на дадени производствени отношения, но пък елиминира тяхната функция в човешкото познание) в този смисъл се налага като антиномия на интенционалното съзнание. С други думи, всяка връзка между отделния предмет и човешкото съзнание, така както го разбираха феноменолозите, т. е. като отношение вътре в духовния свят на личността, която е субект и обект на самата себе си в едно и също време, при екзистенциализма вече е връзка на един вечен антагонизъм; на антагонизъм, който обаче не произтича от класовата природа на обществената среда, а от самата природа на съзнанието, на неговата вродена, дадена априори „критическа алергия“ към всичко, което го заобикаля. „Трансфеноменалното битие на това, което съществува за съзнанието, само по себе си е битие в себе си“ — твърди Сартър в „Битието и нищото“.³⁸ Но това „битие в себе си“ (être-en-soi) постоянно заплашва човешкото съзнание — „Всеки миг ние усещаме материалната действителност като заплаха за нашия живот, като съпротива срещу нашия труд, като граница на нашето познание.“³⁹

Ето защо признаването на активността, на дейния характер на съзнанието при Сартър не е нищо друго освен опит да се придаде по-голяма убедителност на твърдението, че то, съзнанието, в никакъв случай не е детерминирано от света, понеже този свят е „нещо преходно“, а съзнанието — вечно и способно да „съществува вечно“ „посредством самото себе си“.⁴⁰ В духа на картезианците съзнанието се представя като реалност, която е абсолютна в своята субстанционалност, т. е. абсолютна по отношение на всичко друго освен на самата себе си. И ако това суб-

³⁵ J.-P. Sartre. L'être et le néant, p. 12.

³⁶ M. Heidegger. Kant und das Problems der Metaphisik, S. 86.

³⁷ Вж. например съчиненията на Хайдегер: Vom Wesen des Grundes, S. 11—43; Was ist Metaphisik, S. 2—9, както и тези на Сартър. Critique de la raison dialectique, p. 9—64; L'existenzialisme est un humanisme, S. 19—69.

³⁸ J.-P. Sartre. L'être et le néant, p. 23.

³⁹ J.-P. Sartre. Critique de la raison dialectique. Paris, 1961, v. I, p. 247.

⁴⁰ J.-P. Sartre. L'être et le néant, p. 22.

станционализиране, което при Декарт се затваря в пантеистично интерпретирания Демиург, усвоен до степен на пълно сливане между първичното и същностното, то за Сартър не е нищо друго освен една последователно развиваща се творческа способност, която всякога опонира на обективното битие. Нещо повече, френският екзистенциалист поставя обективното битие в положение на съобразяващо се с „творческите движения на съзнанието“.⁴¹ В същия смисъл Мерло-Понти издига като валиден критерий на човешкото съществуване, респ. за творческата дейност, тоталната независимост на личността от всичко, което може да има някаква връзка с нея. „Аз-ът — пише той — се явява абсолютен източник. Моето съществуване не зависи нито от моите предшественици, нито от моето физическо и социално обкръжение, то е насочено към тях и те го поддържат, защото аз създавам битие за себе си.“⁴²

За всички представители на екзистенциализма — както в неговата атеистична (Сартър, Хайдегер, Камю и др.), така и в неговата религиозна (Киркегар, Марсел и др.) редакция — особено важно се оказва условието, че светът може да реализира своята същност и своя смисъл само *чрез и във* човешкото съществуване. Обявявайки се срещу Кантовата метафизика, срещу максимализма на Беркли, те в крайна сметка се връщат към тях, защото ако в контекста на познавателната, на творческата дейност съзнанието е реалност, която носи в себе си следите на преживяна, отреагирана действителност, то неговата онтология в концепцията на екзистенциализма се анализира като метафизическа, т. е. неизменно и затворена в себе си екзистенция. Не напразно автори като Сартър и Хайдегер са така скрупулъзни и с такава настойчивост всякога подчертават, че за тях съществуването като обикновено присъствие (*essentia*) и съществуването като осъзнаване на самото себе си (*existentia*) са две различни неща и че твърдението, според което съществуването (*existenz*) като форма на човешката реалност е в едно и също време основа и граница за всяка онтология, оттук и на проблемата за смисъла на съществуването, си остава главната теорема на екзистенциализма.

Антропологическото разчитане на екзистенцията, нейното пълно отъждествяване със съзнанието, разбирано изцяло като една динамична нравствено-естетическа система (*Gewissen*)⁴³ подсказва в каква именно посока се търсят отговорите на основните въпроси на творческия процес. За екзистенциалистите съществено се оказва разглеждането на творческата личност като неутрална, извисена над обществената действителност даденост, която персонализира представата и оценката за света, отстранявайки на заден план, а доста често и игнори-

⁴¹ От друга страна, това за Сартър е необходимо съображение, което всякога може и трябва да се има пред вид при доказателството на самоопределящия се и самосъхраняващия се характер на човешкото съзнание. Човешкото съзнание е една реалност, защото протича като свободен и независим процес на мислене. Но доколкото този процес на мислене е свободен от всички условности и ограничения на исторически сложилата се обществена действителност, това не интересува Сартър. За него съществен е само механизмът, в който човек осъзнава себе си, но не като част от една цялост, каквато е обществото, а като интровертиран *homo sapiens*, като пространство за свободни и неконтролирани от нищо-външно логически комбинации. „Нашата изходна точка — подчертава Сартър — в действителност е *субективността* на индивида. И това по *строغو философски съображения*. Не защото сме буржоа, но защото изискваме една доктрина, основана върху истината, а не една съвкупност от изящни теории, пълни с надежди, но без реални основания. Не може да има като изходна точка друга истина освен тази: мисля, следователно съществувам; това е абсолютната истина на съзнанието за самото него“ (курс. м., Л. Б.) — „L'existenzialisme est-un humanisme“, p. 64

⁴² М. М е r l e a u - P o n t y. *Les sciences de l'homme et la phenomenologie* p. 48. Изказването на Мерло-Понти в същност показва общата философско-идеалистическа основа, върху която разполагат своите естетически възгледи феноменолозите и екзистенциалистите. Този факт впрочем обяснява и трудностите, които придружават всеки опит да се определи разграничителната линия между тях.

⁴³ М. Н e i d e g g e r. *Essere e Tempo*. М., 1976, p. 63—125, 227—278; J. - P. S a r t r e. *L'existenzialisme est-un humanisme*, p. 9—86.

райки контекста, в чийто граници обективната истина може да бъде изразена с формите на художественото изображение.

Не по-малко важно за тях е и условието, че критерият за всяка творческа дейност лежи в дейността на самия индивид, а не в отношението на другите към нея. Писателят, респ. отделната личност, е само субект на творчеството, но не и негов обект, защото, за да бъде обект, означава експлицитно, че смисълът на всяко произведение би трябвало да се търси вътре в диалектиката на обществените отношения. И това именно екзистенциалистите не искат да признаят. Според тях обществените отношения като определена материална реалност потискат свободата на личността, конвенционализират нейната творческа изява. „Художественият процес — пише Ж. Марсел — е непосредствено преживяване на самия себе си и именно поради това неговите резултати са адекватни на субекта, но субект, разбран не като нещо обективно, а като една самоутвърждаваща се величина.“⁴⁴ С други думи, при създаването на художествената творба съображенията от обществен характер нямат никакво значение, не играят никаква роля. За Сартър например „писателят създава своята творба, като мисли не за тия, които ще я четат, а за нейната абсурдност“⁴⁵.

Тази еквилибристика между идеализма на Кант, на картезианската школа и на Хегел, от една страна, и антропологическият материализъм на буржоазната прагматична социология — от друга, не е просто едно „упражнение на човешкия дух“, както се опитва да го представи Лев Шестов⁴⁶, а тенденциозно и с ясно определени идеологически цели опериране в областта на философията и на художественото творчество като най-деликатните и най-сложни прояви на човешката познавателна и съзидателна дейност. Тенденциозно — защото не прикрива, както става това при феноменологията, с абстрактните формули на една „неутрална наука“ своя интерес към политическата същност, към класовата характеристика на всичко, което има някаква връзка с човека и неговите движения в обществената действителност. Целесъобразно — защото настойчиво преследва доказателството за „естетическата нестабилност“ на всеки опит художественото творчество да се разглежда през призмата на класово-партийните интереси. И ако вътре в конкретната практика на някои екзистенциалисти, в тяхната гражданска позиция, какъвто е например случаят със Сартър и Камю, можем да открием противоречие между теоризация и художествен опит, между философски възгледи и житейски път, то в областта именно на идеологията екзистенциализмът показва една удивителна последователност. Още в първите прояви на това философско течение — с публикувания от Сартър, Анри Льофевр, Норберт Гутерман, Пиер Морану и Жорж Политцер „Манифест“ през 1920 г. в сп. *Philosophique*, както и програмната статия на Ж. Марсел „Екзистенция и обективност“ (1929), та до последните изследвания и художествени произведения на Х. Рийд, Камю, Сартър и др. като червена нишка преминава идеята за едно изкуство, което не се страхува от „съблазните на идеологията“, не „бяга от преките задължения на литературата към обществото“, защото това изкуство, тази литература е способна поради „самата си природа да превъзмогва всяка политическа гравитация“ и да не остава при „тесните интереси на една или друга класа“. „Той, художникът — провъзгласява Х. Рийд във „Философия на модерното изкуство“ — може да въстава против социалното устройство — така постъпват революционните художници, — и тогава изкуството се налага като средство, с което може да се преобразува обществото. Но подобен тип творец е нещо твърде рядко. При това

⁴⁴ G. Marcel. *Journal métaphysique*. Paris, 1949, p. 26.

⁴⁵ J.-P. Sartre. *Que'est-ce la littérature?*. Paris, 1948, p. 63.

⁴⁶ Л. Шестов. Гнозис и екзистенциална философия. — Сов. записки, 1938, № 63, с. 48.

в такъв случай се предполага, че изкуството ще се използва в името на предвзети идеи, нещо, с което истинският художник не може да се съгласи.⁴⁷

От друга страна, антропологическият акцент при интерпретирането на творческата дейност, идентифицирането на едно или друго художествено произведение със стойностите на човешкото съществуване е компромисна форма, в която съвременният идеализъм опонира с ленинската теория на отражението. Интересът на екзистенциалистите към художественото творчество е в същност манипулиран интерес към вътрешните състояния на човешкото въображение, което не черпи своите импулси от социалния живот на личността, а от нейните ирационални, подсъзнателни предпоставки. В този именно пункт, както ще видим по-нататък, екзистенциалистите не ни казват нищо ново, нищо повече от познатия ни философски силогизъм на Плотин „Човекът е мярка за всички неща“, от перцептивната аргументация на Джордж Беркли с неговото „*Thier esse is percipi*“⁴⁸. И тук, както в многобройните идеалистически съвременни теории, не е трудно да открием мимикрията на един непоследователен изследователски метод, както и странното, но напълно обяснимо за еkleктичната природа на буржоазната наука смесване на философските възгледи с нравствените постулати, на най-общи методологически положения с правила от частен характер. При това „изследователската диалектика“ на екзистенциализма е в същност едно цялостно отричане на материалната, конкретно-обществената основа, върху която се реализира творческата дейност. В едно от своите произведения „Критика на диалектическия разум“ Сартър категорично потвърждава, че „всяко свеждане смисъла на един обект към чистата материалност на същия тоя обект е положение, чиято абсурдност е несъмнена, както и противоположна за всяка естетическа дейност“⁴⁹.

Желанието на Сартър да постави на критическа основа отношението между марксизма, определен от него като „необходима философия на нашето време“, и екзистенциализма визира в основни линии проблемата за преминаването на „частното съзнание“, т. е. „изолираното съзнание на човека“ в едно „тотално“, „диалектично съзнание“, проблема, която според френския автор заема ключова позиция в отношението творческо въображение — диалектически разум. Но в крайна сметка кодицирането на това отношение при Сартър се затваря в една тясна антропологическа система, откъсната от непрекъснато изменящия се обществен контекст. Тук именно трябва да търсим метафизическата обреченост на Сартъровата „диалектика“, философската ограниченост на неговите схващания за художественото творчество, които не се отличават кой знае колко от субективноидеалистическата онтология, върху основата на която съвременните неотомисти изграждат своята теза за творческия процес, от техния индивидуализъм, свеждащ всичко, което има някаква връзка с човешката дейност, до вътрешната диалектика на творческите инвенции, откъснати от материалния свят и непризнаващи никакви правила и идеологически ограничения.⁵⁰

⁴⁷ H. R e a d. The Philosophy of Modern Art. New York, 1952, p. 27.

⁴⁸ Съществува само това, което е възприемано.

⁴⁹ J.-P. S a r t r e. Critique de la raison dialectique. V. I, p. 125.

⁵⁰ Според Ван Лие например „творческия процес — това е мигновено настъпващо съответствие между обекта и нашата способност да се наслаждаваме, когато това съответствие се разглежда в границите на съзерцанието като самоцел“ — H. V a n L i e r. Les arts de l'espace, p. 35. А в своята книга „Естетическият процес“ известният неотомист Б. Морис отрича изцяло емпиричната природа на творчеството: „Естетическата дейност — твърди той — не може да бъде нито доказана, нито показана, а само призната. И нейното признание може да стане само в областта на творческия процес. Именно поради това тя няма нищо общо, нещо повече — е противоположна на всяка практическа и дидактическа цел“ — B. M o r r i s. The Aesthetic Process. 1953, p. III.

Ето защо провъзгласената от екзистенциалистите „диалектика на творческия процес“ е в същност една чиста спекулация, която се затваря в омагьосания кръг на самоизчерпващото се и самовъзбуждащото се художествено съзнание, активно спрямо себе си и без ония необходими връзки с обективната действителност, без които се оказва невъзможно неговото реализиране. Когато изнася например на преден план творческия критерий за същността на човешката екзистенция (нещо, което само по себе си е вярно!), Сартър в действителност поставя непреодолима граница между субекта-творец и обекта-действителност, отрича функцията на тази действителност да бъде естествена среда, източник и критерий за творческата дейност на личността. И ако във философската спекулативност, изградена върху изкуственото противопоставяне на битието (Umwelt) и съзнанието (Gewissen), често пъти е трудно да се открият както мотивите, така и практическата цел на екзистенциализма, то проектираните възгледи върху природата на творческия процес върху механизма на неговото протичане, върху самото художествено произведение сочат ясно истинските стимули на една субективноидеалистическа операция. Когато Сартър твърди, че съществуването е само процес на самопознание, а Ж. Марсел го интерпретира като „динамично разгръщащо се усещане, като особен род интуиция, посредством която най-пълно, адекватно се постига единството на човека със света“, то и в двата случая това означава, че всеки художествен акт е нещо „дообективно“ и „доотражателно“. Или, с други думи, действие с ограничени познавателни параметри и най-важното действие, което е неспособно не само да дава познание за външния свят, но и да посочва начина и средствата, с които може да бъде изменен.

Нещо повече. Светът в техните схващания не е нито „обществен“, т. е. социално-политически устроен и наситен с определен тип класови противоречия, нито пък е едно постоянно развиващо се единство, в което действуват исторически детерминирани по своята структура и същност закони. Писателят се манифестира като обикновено огледало на самия себе си, в изображението на което може да се открие само сянката на материалния обществен живот. И всеки акт на действие, насочено към този обществен живот, е обречен на неуспех, защото човекът не е способен да въздейства върху нещо, на което самият той не принадлежи. Връзката в този смисъл между човека-творец и света, който го заобикаля, е илюзорна, защото е осъдена още в самото си начало да бъде връзка на две отчуждени, отчаяно враждуващи дадености.⁵¹

Така творческата дейност на човека в концепцията на екзистенциализма се представя като активност на една затворена в себе си духовност, която обаче се намира в пасивно състояние спрямо външния свят. И всеки контакт с този свят е „осъден на безсилие“, изчерпва се с безсмисленото изразходване на човешката енергия в откриване на нищото,⁵² превръща твореца в жертва на самия себе си, отчуждавайки го от всичко, което е бил и е смятал да бъде.⁵³

В една от първите си работи „Духовна ситуация на времето“ К. Ясперс обсъжда творческия процес като един вид „екзистенциалистична комуникация“, благодарение на която човек информира другите за това, което той знае за себе си, а не това, което знае за света, в който живее.⁵⁴ Това тълкуване в същност се опира върху тезиса на Киркегар за човека като не една от формите на битието,

⁵¹ „Ако аз бих бил дърво — песимистично констатира А. Камю — сред дърветата, животно сред животните, тогава животът щеше да има смисъл, или по-скоро този проблем не би бил всичко, защото аз щях да бъда част от този свят, аз щях да бъда в този свят, на който сега се противопоставям с цялото си съзнание и с цялата си потребност от общуване с хората“ — А. С a m u s. *Le mythe de Sisyphe*, p. 74.

⁵² *Idem*, p. 41.

⁵³ J.-P. S a r t r e. *Critique de la raison dialectique*, p. 161.

⁵⁴ K. J a s p e r s. *Die Geistige Situation der Zeit*, S. 161.

а сама по себе си „изключително битие“, онтологизирано, но в същото време и конкретно, защото се опира върху реалността на един механизъм — този на художественото творчество.⁵⁵ Само вътре в творчеството човешката екзистенция се проявява свободно като „самостоятелно“ и „сигурно в себе си битие“, което, макар и затворено в егоцентризма на собственото си удовлетворяване, всякога е отворено за външни въздействия и именно поради това носи отпечатъка на противоречието между обществото и личността.

Но подобно противопоставяне между общество и личност е в същност противопоставяне на две неравностойни единици поради самия факт, че ако личността се представя в своите конкретни и реални измерения с присъщите ѝ индивидуални и придобити социални качества, то обществото влиза в антиномията като една чиста абстракция. И това подсказва в каква именно посока екзистенциализмът вижда и осъществява своята критика на марксистко-ленинската теория за творческия процес. Макар и да не отричат, че всяко художествено произведение има определен идеологически статут, който произтича от връзките на писателя със заобикалящия го свят, представителите на екзистенциализма приемат тази връзка като едно тотално антиномично състояние, което поставя личността не пред въпроса за устройството на обществото, а пред смисъла на нейните творчески амбиции. Тази позиция произтича според тях както от факта, че художественото произведение е територия, в която социалните закони нямат абсолютно никаква валидност, така и поради самата природа на творческия процес. Създаването на една творба е едностранна субективна дейност, в нея външният свят участва само като провокация и като избор на такива форми, чрез които най-сполучливо биха могли да се очертаят границите на човешката трагедия. Това, което е антиномия в областта на интерреалните обекти, включващи и отношението личност — обществена среда, се отличава категорично от това, което е диалектика на идеите в художествената творба. И тази диалектика има за единствен източник човека, той е в крайна сметка, който създава идеите и им вдъхва живот.

Човекът, от друга страна, се оказва и ключ за разчитане на антагонистическите тенденции в обществото. Именно този човек, който по природа е противоречив, който е такъв по формите на своите мисли и действия, прави света противоречив, защото чрез творчеството създава сили, способни да раздвижат по думите на Киркегар „заспалото тяло на живота“⁵⁶. Но в схващанията на екзистенциалистите противоречията, които обуславят човешкото съществуване, се развиват само в една посока и се конкретизират единствено *във* и *чрез* иронията, която е функция и цел на всяко творчество, двигател на художественото въображение. Тази ирония обаче стои отдалечена от всяко съзнателно отношение към обществената действителност; нейно собствено съдържание е затвореният свят на човешката душевност. „Иронията — пише Киркегар — възниква тогава, когато аз, желяейки да кажа „не“, говоря „да“ и в същото време това „да“ аз казвам изключително за изразяване и изявяване на моето искрено „не“. И по-нататък: „Същността на иронията се заключава в това, че аз, изговаряйки „да“, не скривам своето „не“, а именно като го изразявам, го правя реално и по този начин действено. Моето „не“ остава като самостоятелен факт, но то зависи от изразеното „да“, нуждае се от него, утвърждава себе си в него и без него няма никакво значение.“⁵⁷

Една подобна интерпретация на иронията, респ. на художественото творчество като съзнателно и изкуствено, а не произтичащо от съществуващите вътре в изобразявания свят противоречия, противопоставяне на „две мнения“, на „две

⁵⁵ S. Kierkegaard. Krankheit zum Tode, F. am M., 1959, S. 103.

⁵⁶ Idem, S. 94.

⁵⁷ Idem, S. 102.

позиции“, на „две гледни точки“, но изолирани вътре в личността, се оказва доста перспективно за съвременната буржоазна литературна наука. Върху него впрочем укрепват своите формалистични анализи голяма част от западните структуралисти и привържениците на естетическия прагматизъм. Но представяйки творческата дейност като единство на субективни противоречия, на „взаимно-изключващи се степени“ в собствената структура на творческия процес те стигат до една крайност, която се оказва фатална за по-нататъшната съдба на екзистенциализма, за неговата привлекателност и способност да даде отговор на въпросите, които поради една или друга причина се намираха извън обсега на марксистическата литературна наука. Защото всяко изнасяне на преден план на противоречието като общовалидно и единствено основание за творческата дейност на човека отстранява съзидателния елемент, легнал в основата на художествената амбиция, отрича неговата историческа перспективност и присъщата му способност да преодолява разрушителните сили на nihilизма и да излиза върху широкото поле на общественото развитие. А, от друга страна, не означава ли това, че основен двигател, който провокира и направлява творческата дейност, не е общественият живот, а частното несъответствие между замисъл и реализация, между художествената идея и средствата за нейната реализация, най-общо казано — между формата и съдържанието?! Нещо повече, можем ли да приемем иронията, така както я представят екзистенциалистите, като определяща функция на човешкото творчество само поради това, че тя „изразява превъзходството на субекта над обекта“?!

Съвсем очевидно е в този случай ограниченото разбиране на творческата дейност, съзнателното стесняване на нейните връзки с действителността. Едно такова схващане е не само логически обречено, защото не може да се обясни дадено явление със самото себе си, но и исторически безперспективно, тъй като прекъсва всички контакти на художественото произведение с неговия обективен източник, както и с неговия читател, убеждавайки го още в самото начало, че всяка страница, всеки герой, всяка идея е чиста илюзия, плод единствено на въображението, а не резултат от развилите се социални условия.

Неслучайно тази активност на писателя, за която екзистенциалистите отделят толкова място, е в същност едно самоизчерпващо се отношение и в крайна сметка потиска свободата на творческата личност да взема такова решение, което ще отговаря най-пълно на нейните задачи и на изискванията на времето, в което живее и твори. Оттук способността на човешкото познание да открива заобикалящия го свят и неговите постоянно изменящи се контури се изражда в отрицание на собствената същност, а всяка творческа дейност се дешифрира като нещо безсмислено, като нещо по думите на Сартър „практически глупаво“.

Тенденциозното изчистване на „общественото“ от всички негови конкретни и исторически дадени качества и презумирането му като една абстракция, срещу която антиномично стои отделната личност с присъщата ѝ противоречивост, само по себе си и в контекста на изострящата се класова борба е прикрита политическа позиция, от висотата на която всяка социална категория изглежда изкуствена спекулация в името на определени цели. И трябва веднага да подчертаем, че всички представители на екзистенциализма не отричат тенденциозния характер на техните разсъждения, на художествената си дейност. Идеологията, утвърждава Сартър, е нещо, „без което нито политическият лидер, нито писателят могат да осъзнаят своята функция“. И в това се състои трагичния характер на всяко творчество, защото там, където има идеология, провъзгласява Ж. Марсел, там властвува насилието, доминиращ е методът на дресировката.⁵⁸

⁵⁸ G. Marcel. Les hommes contre l'humaine. Paris, 1951, p. 13.

Идеологията според екзистенциалистите е необходима, но не като политическа програма за действие, а като едно изпитание за художествения талант, проверка на неговата мощ и неизчерпателност. Защото в творчеството човек открива себе си, по пътя на самопознанието формира необходимите за неговата личност качества. Докато идеологията го отдалечава от истинските цели на неговата екзистенция, нарушава вътрешното му равновесие за сметка на задълбочаващите се противоречия вътре в неговия духовен свят и в заобикалящата го среда.

Човек идва на този свят, за да осъзнае и наложи себе си — такъв е в общи линии изходният тезис на Сартър и Камю, на Ясперс и Киркегар, на Хайдегер и Марсел. В това осъзнаване е необходимо безсмисленото да стане смислено, безличното да постигне своя образ, непознатото да стане познато. Единственият начин да се осъществи нещо лежи в самия процес на неговото сътворяване. С други думи, всяко нещо има смисъл, може да бъде реалност само когато е сътворено, т. е. когато е докоснато от човека. Творческият процес в този смисъл е изход от едно неустановено положение — това на човека, който получава някакво понятие за себе си само когато създава. Но когато създава, т. е. когато дава форма на идеите, които се представят пред него в процеса на творчеството или които преди това е вече носил във въображението си, художникът открива, че самият той, а оттук и неговата творба са зависими от света. Свят, който го потиска със своя контрол и със своите изисквания (норми, закони, условности и т. н.). Тогава да се твори означава да се поставя личността на едно постоянно изпитание, от което единственият изход е или съдбата на легендарния Сизиф с неговите взаимоизключващи се надежда и съзнание, че всичко е жестока илюзия, или съдбата на интелектуалеца, оставен сам със своето отвращение от себе си и от света, на който принадлежи. Илюзията и отвращението идват от чувството за съществуване, но съществуване, което се изражда в градираното отгатване на абсурдността, с която се показва действителността пред човека. Такъв е героят на Сартър, такива са героите на Камю и Киркегар, в такова състояние на духа можем да ги открием при критическите анализи на Хайдегер, Ясперс и Унамуно.

Събрал в себе си качествата на уморения от житейските си приключения Лафкадио на Андре Жид и песимизма на Томазо Измамника — тъгуващия по невъзвратимите илюзии на юношеството герой на Кокто, Антоан Рокуентин на Сартър в същност е един паднал, развенчан герой, който обаче за разлика от персонажа на Кокто и Жид смело търси последните щрихи на своя портрет.⁵⁹ Това е личност, обречена да бъде всякога нещастна, да бъде заобиколена винаги от вещи, които са загубили своята функция. Но всички нейни размисли в крайна сметка приключват с ракурса на човешкото тяло като чиста възможност, без разум и без някаква собствена цел. Ако трябва да бъдем по-точни, можем да допуснем присъствието на определена цел — това е амбицията да се визира животът като нещо ужасно, така както е ужасно самото вегетиране на това тяло, родено със своята абсурдност. Светът на тази личност е свят на отвращение, свят на безсилие и на една вцепняваща безмълвна самота.

⁵⁹ Става дума за известния роман на Сартър „Отвращението“. Реализирано като дневник на Антоан Рокуентин, тази книга в действителност е философска и нравствено-естетическа интерпретация на ситуацията, в които може да се окаже един интелектуалец от капиталистическото общество. Подчертаният философски характер на романа, неговият в известна степен комплициран и отвлечен стил обаче не намаляват художествените достойнства на повествованието. Но както всички други произведения на Сартър, така и това си остава повече убедително доказателство за способността на френския автор да подчинява повествователната логика на своя предварителен тезис, и то така, че този тезис да се развие в територията на художествената творба не като резултат от философски спекулации, колкото от едно въображение, чиито инвенции имат на разположение „всички“ предпоставки, за да станат познание за човека и за неговия свят.

И ако ние сега насочваме погледа си върху героя от книгата на Сартър, ако, макар и в общи линии, уточняваме параметрите на неспокойния му дух и вътрешното съдържание на ония причини, които правят от него ребус на трагичната човешка апатия, то е защото Антоан Рокуентин отразява в съвсем завършен вид идеологическия обскурантизъм на екзистенциализма, философската слепота на едно течение, което вярваше, че носи в себе си компромисното решение на някои сложни проблеми. Такъв е впрочем и героят от не по-малко известния сборник разкази „Стените“. „Съзнанието — философствува той — съществува като едно дърво, като стрък трева. То дреме, то се отегчава. . . И ето чувството за своето съществуване: това е чувството да бъдеш в повече. И се разтваря, разпилява се, стреми се да се загуби върху кафявата стена, далече в отблясъците или там долу в дима на вечерта. Но никога не забравя за себе си; то е съзнание да бъде съзнание, което забравя себе си.“⁶⁰

Дори и когато прави опити да се измъкне от тази потискаща гравитация на пълното отрицание на човешкото съществуване, дори и когато в неговите произведения, написани след Втората световна война, вече влизат герои, които създават ценности, умеят да поемат отговорност и да бъдат свободни в своя избор, Сартър постоянно се връща към рефлексите за „човешката излишност“. В изследването си например за Бодлер Сартър пише следното: „Бодлер не можеше да приеме твърде сериозно своето дело: той вижда твърде ясно, че не може никога да получи от него повече от това, което е дал. . . Ако е могъл да мисли често за самоубийство, причините трябва да се търсят в това, че се е чувствувал един човек, „в повече“. Той се е отегчавал и това „отегчение“ е чистата скука от живеенето, за която говори Валери, и е удоволствието, което човек изпитва от самия себе си, удоволствието, че съществува. . . Животът не е нищо повече от една игра, човекът трябва да избере сам за себе си една цел, без заповеди, без предупреждения, без съвети. И когато е разбрал вече истината, че не съществува друг край в този живот освен този, който по природа е даден, няма повече голямо желание да търси, да създава и да унищожава.“⁶¹

Отъждествяването на света с човешкото съществуване, свеждането на истината за обществената действителност до познанието за индивидуалната човешка душевност, поставянето под общ знаменател, на едно и също онтологическо ниво социално-политическото и нравствено-естетическото логически извежда екзистенциализма до идеята за обречения характер на всяка творческа дейност. Обясним е в този случай доминиращият във всички студии, философски трактати или художествени творби тезис за мълчанието като единствен и същностен критерий за човешкото съществуване и за качествата на самата творческа дейност.

Перифразайки изповедните думи на Заратустра от известното съчинение на Ницше („За да не узнаят никога моята воля и за да не проникнат в дълбочината на моята душа, аз избрах дългото и светло мълчание“), Ясперс например стига до убеждението, че мълчанието е „последната инстанция“ на творчеството — „само човек — твърди той, — имащ да каже, умее да мълчи“. А Сартър насочва своите съждения към „аксиоматичната формула“ за творчеството като „свобода да мълчиш“. И това не е в никакъв случай методологическо указание за границите на естетическата мяра, защото тук критерият на мълчанието не се опира върху присъщия на всеки талантлив писател усет към такива повествователни или лирически форми, които най-пълноценно и без излишна претрупаност и фриволност ще уплътнят художественото съдържание. Критерият на мълчанието при екзистенциалистите не се явява като система от естетически принципи, визираща стилистичната кодификация на произведението, а е определена форма на обществено

⁶⁰ J.-P. Sartre. Le mur. Paris, 1939, p. 83.

⁶¹ J.-P. Sartre. Baudelaire. Paris, 1947, p. 61.

държане, конкретна проява на такава класово политическа селективност, чиито функции не са нито толкова безобидни, нито пък интуитивно импровизирани, както смятат някои съвременни критици на екзистенциализма.⁶²

И човек може да се учудва на познатата от край време способност на идеализма да заплита и най-обикновените неща; може да се пита откъде идва тази постоянна противоречивост на възгледи и на позиции — от непрекъснатата линия на развитие или от непоследователността на това развитие? Но поставени в контекста на съвременната буржоазна наука, амбициите на Киркегар да ни убеди, че „когато човек прави нещо, винаги съжالياва за това, както и ако не прави нищо, тогава пак стига до огорчения“⁶³, или привичната за Ортега-и-Гасет категоричност, която изключва всяко съмнение в това, че „тялото не е материя, не са такива и нещата, с които то се сблъсква; то и те са чист шок и затова чист динамизъм“⁶⁴ и сигурността на Марсел, че „светът е продължение на моето тяло“⁶⁵ издават съвсем определено предразположеността на тези автори към такава политическа позиция, от която трудно могат да се видят сложните извивки на общественото развитие. Техните идеалистически възгледи правят невъзможна методологическата яснота и революционната последователност на научната и на художествената дейност. И това не е случаен факт. Неговото обяснение трябва да търсим както в настойчивото желание на буржоазията да си осигури тоталния контрол над човешкото съзнание, използвайки всевъзможни средства за потискане на вярата му в себе си в своите възможности да разгадае тайните на собственото си и на другите съществуване, така и в класовата природа на екзистенциализма, която именно детерминира проявяващият се по различен начин страх от обществената практика, където няма място за спекулации и където всяко упражнение на духа се измерва с точния критерий на социалната и на политическата ангажираност.

⁶² В изследването „Der französische Existenzialismus. Theorie und Aktualität“ (1957) Х. Холц определя като показателна за екзистенциалистите черта умението да съчетават острата критичност с благородната толерантност, строгата логичност на наблюдението с интуитивната природа на заключението. Най-висше тяхно достойнство според немския автор е, че оставят свободно пространство за своите опоненти и че с най-крайните си увлечения не нанасят никаква вреда на непрекъснато развиващия се процес на човешкото познание. Размисли от подобен характер можем да срещнем и в трудовете на W. D e s a n. *The Tragic Finale: an Essay on the Philosophy on Sartre*. Cambridge, 1954; S. H a n n e d o u c h e. *Le problème du mal chez quelques écrivains contemporains — Cahiers d'Etudes Cathares*, VIII, 1957—1958; J. W i l d. *Existentialism: a New View of Man*. — *University of Toronto Quarterly*, 27, 1957—1958.

⁶³ S. K i r k e g a a r d. *Antologia kierkegaardiana*, 1952, p. 316.

⁶⁴ H. O r t e g a y G a s s e t. *El Hombre y la Gente*. — *Revista de Occidente*, M., 1958, p. 108.

⁶⁵ G. M a r c e l, *Journal maithaphysique*, p. 265.

ПРОБЛЕМИ НА ЖАНРА В АНТИЧНИЯ РОМАН ЗА АЛЕКСАНДЪР МАКЕДОНСКИ

Богдан Богданов

Най-старата версия на „Александрията“ е създадена към III в. от н. е. на гръцки език от анонимен автор. В по-късната ръкописна традиция тя бива приписана на историка Калистен, та затова днес се именува условно като романа на Псевдо-Калистен.

Книгата на Псевдо-Калистен завършва първия етап в развитието на преданието за Александър и на античната прозаическа литература, чиито герой е македонският завоевател. От друга страна, тя поставя начало на предание, разпространило се далече на Изток и Запад и погълнало разнообразни фолклорни и исторически мотиви, на много прозаически и стихотворни романни версии, творени непрекъснато от IV до средата на XIX в.

Тия разработки на брой около двеста на тридесет и пет езика не са просто превод на античната „Александрия“. Дори непосредствените преводи на латински и арменски, чийто образец е най-старата версия на романа, съдържат творчески отклонения и добавки, да не говорим за отдалечението, което претърпяват няколкото основни рецензии на старогръцки и по-късните гръцки и средновековни версии в проза и стихове. При тия добавки е привличан нов материал както от историографията за Александър, тъй и от други извори, за да се приспособи повествованието към нови исторически обстоятелства.

Въпреки огромното отдалечение на отделните разработки в западноевропейския, балканския и източния регион на разпространение авторите-преводачи от различни времена и народности са работили по подобен начин. Затова независимо от разнообразието на включените материали, от различните тенденции и внушения има нещо общо, свързващо книгата на Псевдо-Калистен с всички по-късни версии. Това е известна общност на градежа и на отношението към материала, на поетиката на тази книга. И понеже поетиката не е просто градеж, а принцип за произвеждане на смисъл, може да се предположи, че сюжетът или жанрът на „Александрията“ по начало е притежавал виталност и адаптивност и на това се дължи толкова широкото географско и историческо разпространение на тази книга.

Да се отговори изчерпателно на този въпрос е все още рано, като се има предвид, че не е приключило текстологическото издирване — все още има неогледани ръкописи, нито пък е достатъчно добре свързано известното. Същевременно не бива да се чака да привършат конкретните проучвания върху традицията, тъй като уточненията около жанровата природа на това странно произведение, около вътрешното основание за неговата популярност са в известна степен условие за успеха на конкретните проучвания.

При съвременното състояние на теорията на жанровете не са от особена полза квалификациите, че „Александрията“ е жанрова смес, роман, историческа хроника или народна книга, ако не се отчита какъв е приносът на даден жанр за смисловата постановка на произведението, а също за ползуването и разпространението му. При това в основния въпрос за жанра се вплитат редица конкретни въпроси — ако „Александрията“ е роман и народна книга, в какво отношение влизат тия две структури и как се свързват в книгата фолклорните мотиви с традиционните литературни и реални исторически моменти, каква е ролята на повествованието-мит за героя Александър, нещо отделно ли е от жанровата структура и да не би на него, а не на жанра да се дължи историческата виталност на книгата.

В тази връзка влиза и един въпрос от методическо естество — на какво равнище следва да се направят заключенията, дали на нивото на всяка отделна версия или на равнището на всички версии, прочетени като един текст. Въпросът е за реалността на художественото произведение, за това с много подобни „Александрии“ ли разполагаме или с една, която се множи.

На този въпрос не може да се отговори с избор на едната страна. Налице е и структура, която се пази във всички версии, и поредицата отделни произведения, всяко от които се различава от останалите в жанрово отношение и в този смисъл е момент на един тип жанрова еволюция. Тъй че редно е изменението да се наблюдават на фона на онова, което се съхранява, а проблемите на жанра да се решават и въз основа на обглеждането на всяка отделна версия, и в отчета на една жанрова матрица, която вероятно се пази в някаква форма на цялото протежение от романа на Псевдо-Калистен до Филада.

Въпреки че всичко това не се оспорва, то не е пригодно за пряко приложение, тъй като натрупаният материал е необхватен и поради обема си и многото връзки в различни посоки, но главно поради липсващата все още систематизация. Не е излишно да се припомни, че учени, посветили целия си живот на темата, не успяват да изчерпят дори избрания аспект, какъвто е случаят с немския филолог П ф и с т е р.

При невъзможността да се имат пред вид всички версии особено целесъобразно е съсредоточването в текста на Псевдо-Калистен, който има известно предимство поради факта, че стои в началото на дългата поредица версии. Разбира се, анализът на Псевдо-Калистен не може да се изпълни без общ възглед за жанровата еволюция на книгата. А този възглед от своя страна не може да не бъде хипотетичен.

Нашата хипотеза е, че в дългата традиция на протежение от хиляда и петстотин години „Александрията“ е претърпяла еволюция от форма, която има основните белези на романа, към друга форма, жанрова смес, която условно се нарича „народна книга“ и чиито черти са типологически сродни с героическия епос на ранното антично време. При това народната книга е потенциалната страна в жанровата структура на Псевдо-Калистеновата книга, бъдещо тематично и смислово разширение, съдържащо се в античния текст във възможностна форма.

В тази връзка възникват два въпроса — един исторически: около възникването на Псевдо-Калистеновата книга, и друг теоретически: около проблематиката на античния роман.

Поставянето на първия въпрос в контекста на темата за жанровите особености би било излишно, ако текстът на Псевдо-Калистен можеше да се разглежда сам по себе си. В същност ние притежаваме един ръкопис от XI в. (т. нар. ръкопис A=cod. Paris. 1711), който показва както непълноти, тъй и неумели добавки. Този ръкопис е единствен оригинален представител на група подобни версии от т. нар. рецензия „α“. Тия версии са най-ранният вариант на „Александрията“. Другите представители на рецензия „α“ са арменският превод, възникнал във втората половина на V в., най-подробният текст, който притежаваме от ранно вре-

ме, и латинският превод на Юлий Валерий от началото на IV в. От рецензия „а“ се развиват рецензиите „β“ и „δ“, представени с повече ръкописи, от „β“ се развиват рецензиите „γ“, „ε“ и „λ“, в чиито ръкописи се намира най-пълният средновековен вариант на текста.

Преди близо век в блестящата си книга „Гръцкият роман и неговите предходници“ Ервин Роде вече квалифицира Псевдо-Калистен между жалоните „народна книга“ и „роман“. У него е казано нещо съществено за жанровите особености на книгата. „Същността на съдържанието на този странен роман“, твърди Роде, „се дължи не на своеволието на отделен автор, а на факта, че то носи в себе си истинско народно творчество, оформило се окончателно във времето последните Птолемеи.“ Само че Роде не определя съотношението „роман — народна книга“, обръщайки повече внимание на възможната предходна форма на романа в александрийско време. Той смята, че в I в. пр. н. е. е съществувал роман за Александър, който е предавал в писма всички събития, известни от Псевдо-Калистен.

Чак до средата на XX в. изследванията са обладани от амбиция да се възстанови оригиналът, от който зависи Псевдо-Калистен, като се смята, че този оригинал е бил по-правилен, по-стегнат и по-логичен. Така например немският филолог Аусланд, посветил целия си живот на „Александрията“, прави опит да реконструира сюжета на евентуалния първоначален роман (Urgoman). За тази цел той премахва от текста на Псевдо-Калистен местата, които му се струват интерполирани, а, от друга страна, запълва празнините, като си служи с арменския и латинския превод, с по-късния латински и сирийски превод и с късни версии на романа. Авторът на този първоначален роман според Аусланд е жител на Александрия, творил някъде към 200 г. пр. н. е. Един друг изследовател, споменатият вече Пфистер, също прави догадки за съдържанието на първоначално по-логичното зърно, създадено според него от евреин, жител на Александрия, някъде през I в. от н. е. и разширено по-късно с интерполации.

Постановките на Аусланд и Пфистер не се потвърдиха от по-късните папирусни разкрития. Независимо от това те имат стойност, особено реконструкцията на Аусланд. В нея е възстановено не самото произведение-оригинал, а е екстраполирана жанровата структура на Псевдо-Калистеновия роман. В своята операция Аусланд отстранява белезите на народната книга, тази тенденция на структурата, която се реализира в средновековната традиция. Също така неточна, дори още по-неточна би била подобна реконструкция, която ще отстрани нивото на романа за сметка на народната книга.

Съвременният научен етап в диренията около Псевдо-Калистен бива поставен с изданието на Крол, който запазва в основни черти текста на ръкописа А, но прави опит да възстанови евентуално по-добрия ръкопис, служил за оригинал на арменския превод и за образец на ръкописите, обединени в рецензия „β“. Новото в текст-критическата работа на Крол е отказът да се търси предходната степен на Псевдо-Калистен.

Последвалите папирусни находки от елинистическо време потвърждават правилността на възгледа, че авторът на Псевдо-Калистеновия роман, творил в началото на III в. от н. е., е използвал разнообразен готов материал, но че той именно е авторът на произведението и че текст в тази сюжетна връзка преди него не е съществувал. Оказва се, че твърдението на Роде за строежа на книгата, резултат не на авторския произвол, е вярно само в известно отношение, доколкото авторът от III в. е имал в традицията на народните произведения за Александър пример за свободна народоепическа организация на материала.

На тази основа израства и нашата теза — в по-късното развитие на „Александрията“ тази организация бива експлицирана и става реално положение, но в Псевдо-Калистеновия текст тя е само момент на художествената структура,

подкрепен от невисоката култура на автора, от друга страна, покрит от принципно романното му отношение към материала.

И тъй диренията около Псевдо-Калистен отначало имат за предмет по-логичната основа, от която късният автор по законите на личното или на народното творчество създава с добавки своята неособено художествена книга. Тази основа се мисли ту за сборник народни сказания, ту за сбирка фиктивни писма, ту за историографско съчинение с романен характер. Но лека-полека се налага мнението, че Псевдо-Калистен израства не на определена основа и не постепенно през нацеленото все в една посока дело на много творци, а че въпреки предходната традиция създаденото е лична творческа комбинация. Това убеждение и откритите допълнителни материали върху папирус дават плод в дисертацията на немския филолог М е р к е л б а х, който се занимава специално с изворите на Псевдо-Калистен.

Най-важният измежду изворите е действително съществувалият в I в. пр. н. е. сборник от фиктивни писма между Александър и близките му. По откритите откъси се заключава, че сборникът е бил съставен от различни лица и че едни от писмата са риторически и вероятно произхождат от школската практика, а другите имат приказно-тератологически характер и са свързани с йонийската историография. Очевидно този сборник не е съдържал всички събития на Псевдо-Калистен, както смята Р о д е, още повече, че в романа се откриват и действителни исторически писма — преписката на Александър и Дарий.

Авторът на романа си е служил и с народни предания за Александър, не всички от които са били фиксирани в текст. Впрочем други подобни предания са били налице в сборника фиктивни писма, така че Псевдо-Калистен е имал пример за писмено приложение. Измежду тия народни предания особено значение има легендата за Нектанеб, послужила като средство да се придаде национален египетски колорит на романната история за Александър.

Друг важен източник за автора е историческо съчинение в традицията на Клитарх, близко по дух до Диодор, Квинт Курций и Юстин. То предавало събитията на Александровите походи със силно фантастическо оцветение. Този момент, подценяването на фактическата истина за сметка на занимателността, у Псевдо-Калистен е още по-силен.

Авторът на романа приспособява и други по-малки произведения. Зает е в готов вид разговорът с гимнософистите в третата книга от популярно в елинистическо време киническо произведение, чието разпространение в други варианти стана известно по папирусните находки. Направо монтирани са в текста на Псевдо-Калистен едно писмо за последните дни на Александър и неговото завещание, които принадлежат на привърженик на Пердикас и са написани може би непосредствено след смъртта на македонския пълководец.

Излишно е да се резюмират всички изводи на М е р к е л б а х и последвалите неговата книга дискусии. Така или иначе заключенията по жанра не могат да бъдат непосредствено следствие на тексткритическите открития. Иначе те щяха да бъдат изпълнени до този момент и тексткритическата работа нямаше да протича при тъй неопределени жанрови понятия. От друга страна, трябва да се има пред вид, че оглеждането на фактите до известна степен се способствува от липсата на определени жанрови понятия, но че доброто фактологическо изследване винаги съдържа скрити заключения за жанра, винаги ги стимулира независимо от неточните понятия, с които си служи ученият. Тъй че за целите на жанровото изследване тия заключения трябва да се експлицират, да се преведат на теоретичен език. Въпросът е на каква основа и в каква посока да се изпълни това експлициране.

Показателна в това отношение е откритата жанрова характеристика, която прави на античната „Александрия“ П ф и с т е р. Като установява редица при-

лики между Псевдо-Калистен, т. нар. роман за Езоп и един роман с герой египетския фараон Сесонхосис, откъси от който се откриват у историка Диодор, Пфистер прави заключение за силното източно влияние върху вида, изявен в античната „Александрия“. Същевременно той му прави типологическа характеристика, като сочи и други произведения от този вид в широк диапазон от време — от Ксенофоновата „Киропедия“ до делата на апостолите. Но най-важното — Пфистер изброява неговите белези: подвизи в биографичен ред, скитане по света и политико-педагогическа тенденция.

Тия заключения улавят една нишка от развитието на античния роман. Колкото и спорно да е дали една нишка може да се разглежда отделно от цялостното развитие, не това е недостатъкът на Пфистеровото наблюдение, а начинът по който се отделят белезите на жанра. Ако се подхожда типологически по същество, белезите трябва да се определят на смислова основа, в специфичен план и в свързаност. А отделените от Пфистер черти на жанра са външни съдържателни отношения без художествена функция. От една страна, прославата и скитането по света не са без отношение към педагогическата тенденция и това отношение е може би по-основен белег за характеризирания вид, от друга, героят скита просто така, за да види, но и за да набере опит — т. е. не самото скитане, а неговият променящ се смисъл би трябвало да бъде предмет на характеристиката.

Нивото, което би ориентирало и помогнало да се преведат на по-теоретичен език подобни заключения, е самият *романен вид*, респективно проблематиката на античния роман в цялост както в генетическа, тъй и в жанрово-типологическа перспектива.

Античната традиция не познава термина роман и не ползува понятие с подобен смисъл. Става дума не за етимологическия смисъл „повествование на народен романски език“, а за оформилото се към XVII в. значение, че романът е повествование за измислени събития. Съответният античен термин би бил *mythos* и това съответствие отразено в съвременния гръцки термин за роман *mythistorama*.

В античната традиция се използват термините *drama historikon* и *diegema dramatikou*, които са описателни, както веднага се разбира, и се използват за обозначаване не на целия романен жанр, а за основния негов тип — за любовния или т. нар. гръцки роман, за който се използва и названието *lógos erōtikós*.

Тия названия са едно от основанията за съмнение, че античността познава романния жанр. У един сериозен теоретик, Кожинов, съмненията прерастват в убеждение. Античната художествена проза според него е особен неповторим жанр, който не бива да се свързва с развитието на европейския роман. Впрочем това убеждение кара Кожинов да назове книгата на Псевдо-Калистен „историческа повест“ и да смята, че роман тя става едва с превода и преработката си в Ново време.

Кожинов е между малцината, които отричат съществуването на романния жанр в античността. И не че просто се присъединяваме към мнозинството, което приема реалността на античния роман. Въпросът е, че за това съществуват достатъчно основания. Ето някои от тях. Преди всичко античността може да не е познавала романа като проблем, но това не пречи на практика романът да е съществувал. При това античните филолози засягат тук-таме неговата проблематика, независимо че вършат това косвено, в контекста на риторическата проза. Но те са оставили и един белег за жанрова теория — това са двата описателни термина-определения, че романът е *drama historikon* и *diegema dramatikou*.

Кожинов използва тия термини за аргумент в противоположна посока. И вярно е, че те демонстрират ограничеността на античното литературоведско мислене. Но ето какво трябва да се има пред вид — драмата служи за термин-определител, защото в съзнанието на античния човек тя е принцип за жанровост и художествена структурираност. В определянето на романа чрез драмата и исто-

рическият разказ се подчертава косвено построеничната смес на романия жанр, неговата полижанровост. Драмата е подобна смес от жанрове, които, вкадрени в нова структура, допринасят за полифонното ѝ звучене. Драмата е романът в епохата на класиката, колкото и неточно да е това сравнение. Тъй че в горните две определения са налице белезите на известна типологическа характеристика на романия жанр, независимо че очевидно тя е останала несъзната от античните филолози.

Названието „роман“ за античния прозаически жанр, който обсъждаме, се налага в Ново време постепенно. Отначало евристическо понятие, по-късно то се подкрепя от научни аргументи. Днес то е вече утвърдено в практиката, но трябва да се има пред вид — нито със съвсем точно съдържание, нито с определено ограничение за кои прозаически творби се отнася.

Дискусията около произхода на античния роман е заплетена и тя сигурно не би ни интересувала, ако генетическите търсения не са неизбежно стимулирани от интерес към природата на античния романен жанр и ако не водят и до изводи в тази насока.

В кръга на издирванията около произхода на античния роман се наблюдава нехомогенност, оправдана от нееднородността на самия материал и способствувана от неустановените понятия. Изследователите се занимават най-често с произхода на гръцкия любовен роман или отделно с друг тип роман, какъвто е случаят с Псевдо-Калистен. За някои учени роман са именно любовните и любовно-авантюрните прозаически произведения. Тъй че невключването на Псевдо-Калистен или на Филостратовата биография на Аполоний в изследване за произхода на романа означава, че те са изключени и от самия жанр. Това именно разкрива, че генетическото наблюдение е прикрито изследване на жанра. Учените, които смятат за конститутивен любовният мотив, изключват от генетическите си заключения за романа Псевдо-Калистен, тъй като в него не е застъпен любовният мотив. Това е един вид указание, че книгата на Псевдо-Калистен не е роман.

Разбира се, съществуват постановки и с по-широка основа. Чешкият изследовател Л у д в и к о в с к и например търси и произхода на романа, и същността му в приключенската история. Според него античният роман възниква от деградиралата до занимателно авантюрно четиво историография, към която се приспособява любовна история, а в случая с Псевдо-Калистен се деформира самият исторически разказ. Л у д в и к о в с к и открива и междинната форма на еротическия роман, и историческия роман на Псевдо-Калистен — това е т. нар. „Роман за Нин“, от който притежаваме няколко големи откъса на папирус.

Но въпросът не е в широтата на основата, а в принципа на нейното отделяне. Даже да се интересува открито от природата на определен жанр, литературният историк, премного заинтересуван от проблеми на възникването, неизбежно смесва същността на жанра с някоя от конкретните форми на неговото зараждане. Дори белезите на тази форма да се пазят в новия жанр, старата функция обикновено е приспособена към нови цели. Тъй че изброяването на елементите на състава или описването на общата тенденция на смисъла независимо от тия цели не може да се приеме за характеристика на жанра. Нужно е да се отчетат новосъздадените функционални отношения, а и някои типологически връзки. Примерно античният роман не е възникнал от трагедията или от новата антическа комедия, но типологическото сродство с тия големи жанрове на миналото е налице и сочи нещо съществено за характера на античния роман.

Разбира се, не бива да се подценява стореното от изследователите, занимаващи се с генетически проблеми. Много съществени изводи за жанровите особености на античния роман съвременната наука дължи именно на тях. Един пример би бил достатъчен. Важно изходно положение в знанието за античния романен жанр е това, че той е органически различен от всички предшествуващи го жанрове

в античната литература и че лежи встрани от нейната героико-митологическа традиция. Зърното на този възглед откриваме у Р о д е, у В е с е л о в с к и развития му вид, у талантливия теоретик от формалистическата школа Г р и ф ц о в новото му застъпване.

Въпросът едва ли би бил разрешен с изоставянето на генетическия аспект и с обръщането към жанрово изследване на типологическа основа. Както вече се каза, важно е на каква дълбочина и с какви термини се върши типологическото наблюдение. В този пункт изстъпва стореното от съветския литературовед Михаил Б а х т и н.

Своите наблюдения над романната форма Б а х т и н излага в няколко статии и студии, повечето писани към четиридесета година, а наскоро издадени посмъртно в неговата книга „*Вопросы литературы и эстетики*“. У Б а х т и н проблемът е романната форма изобщо, но вижда се, античният роман го привлича с предимството на по-ясно наблюдаем предмет, даващ примери за по-пряка обратимост на форма, смисъл и функция. В античния роман и в типологическия подход ученият намира опора, за да се противопостави на едно по-свободно, изглежда, струващо му се неспецифично боравене с фактите на историята на романа. Като използва някои изводи на формалната школа и на Л у к а ч, Б а х т и н преодолява и формализма, и умозрението от Хегелов тип, предлагайки ново функционално-типологическо решение на проблемите на романа и създавайки прецедент за литературоведско мислене, по-късно широко застъпено в съветската литературна наука.

Трябва да се подчертае, че функционално-типологическият подход поражда някои нови виждания. Така например Б а х т и н отнася изобщо за романа казаното от В е с е л о в с к и, че античният роман е органически различен от всички предшествувачи го жанрове. От друга страна, той търси романната форма в по-малките прозаически жанрове на античността, в поезията и драмата. За него романът е широко процесно състояние, което действа на различни нива и особено на нивото на езика.

В контекста на нашата тема по-специален интерес будят резултатите в студията „*Форми на времето и хронотопа в романа*“. Значителна част от тази студия е посветена на основните типове античен роман, на тяхната характеристика по функция. Б а х т и н различава три основни типа в региона на античния роман. Към първия, наречен „авантюрен роман на изпитанието“, той отнася гръцките любовни романи, към втория, т. нар. „авантюрно-битов роман“, „Сатирикон“ на Петроний и „Метаморфози“ на Апулей, към третия т. нар. „биографичен тип“ редица по-малки биографически и автобиографически прозаически творби, предформи на биографичен роман, какъвто според Б а х т и н античността не успява да създаде.

Класификацията на Б а х т и н е изключително ценна. Разбира се, тя допуска допълнения и на места открито ги стимулира. В този смисъл не може да се каже, че е пропуск неспоменаването на античната „Александрия“. Съветският литературовед вероятно не е смятал Псевдо-Калистеновата книга за изявено романо произведение или пък не го е свързвал с античността. Но, както и да е, въпросът за мястото на античната „Александрия“ в типологията на Б а х т и н възниква естествено. Това е въпрос и за приложимостта на Бахтиновата теоретизация, същевременно и за мястото на „Александрията“ в античния романен жанр.

Критерий за типологическата характеристика на Михаил Б а х т и н е т. нар. от него х р о н о т о п. Т. е. характерният белег не е напосоки взета тенденция на съдържанието, примерно любовният мотив, а принципът на конципиране на художественото съдържание в аспекта пространство — време. Хронотопът според Б а х т и н определя и образа на човека в литературата и особеното отношение към своята действителност. Казано по друг начин, в античните романи типове

Бахтин търси цялостни средства, особен начин и степен за предаване на реалното време — пространство.

Тъй първият тип със своето авантюрно време и чужд свят, пораждащи по функция един частен, тъждествен на себе си и пасивен човек, е първата степен на новото за античната художествена практика усвояване на своята действителност, незавършен, непредрешен в жанровата форма вид. Втората степен е авантюрно-битовият роман, дето авантюрното време се усложнява от по-реално време и романният герой вече не е тъждествен на себе си. В този романен тип се наблюдава промяна на героя, същевременно е уловено по-конкретно пространство, наситено с по-съществено време и реален жизнен смисъл.

Третият тип античен роман „биографията“ остава встрани от другите два. Бахтин сочи, че в този тип се експериментира художественото постигане на реалното човешко време, но не отчита отношението на биографическия хронотоп към другите два хронотопа в пункта „приближение към своята действителност“. Впрочем подобен извод не е много възможен, ако античността не е реализирала романно произведение от този вид.

Колкото и да върви на пръв поглед да търсим мястото на Псевдо-Калистеновата книга в третия тип, в биографичния роман, и да твърдим, че именно тя е неговата изява, това би било пресилено. Античната „Александрия“ е биографичен роман формално, само в известно отношение, тя не е само роман. Романът е страна на нейната структура, можем да кажем романът е в колебание. И ако се прави опит да се приложат типологизацията и термините на Бахтин* върху нея, редно би било да се вземе пред вид казаното в главата „Проблеми на историческата инверсия и фолклорния хронотоп“, която следва раздела за романа-биография и скицира един възможен четвърти вид античен роман, по-скоро полуroman.

Но да се обърнем към самата „Александрия“. В своите три книги (части) Псевдо-Калистеновата „Александрия“ предава повечето събития на живота на Александър Македонски, така както са ни известни от историческите съчинения на Ариан, Квинт Курций, от биографията на Плутарх и по откъси от други съчинения. Редът на събитията е силно нарушен, на преден план е изведен частният живот на Александър, добавени са нови събития, като особено място е отделено на чудесата, видени на Изток, и на приключенията в непознати страни. В романа се чувства национална египетска тенденция в тълкуването на събитията, особено в сравнение с прибавените по-късно места с елинска тенденция. Александър е представен за син на египетския фараон Нектанеб II, в друг вариант на египетския бог Амон, а походите му срещу Персия са изтълкувани като възмездие за персийското нашествие в Египет.

Тази тенденция, която принадлежи на автора от III в., е само момент в комплексната концепция на романа, получила се от взаимодействието на авторовото намерение и на вече вложеното в готовия материал, което той не е можел да подчини на своята идея, увлечен от занимателния сюжет и верен на самата романна форма, недопускаща подобно подчинение.

Ще се опитаме да уловим тази концепция на равнището на жанровата форма, т. е. като по-общо положение, което би могло да породя и други произведения от този тип.

Античната прозаическа „Александрия“ не може да се подведе без остатък към нито един от хронотопните модели на Бахтин. Разбира се, ако се гледа формално, в нея се осъществява т. нар. *биографично време*, изобразява се жизне-

* Съветският литературовед Костюхин, ползвайки принципите на Бахтин, очертава накратко жанровите белези на античната „Александрия“. Той открива в нея формалните белези на менипеята, открива и смисловото ѝ присъствие в многогласието и многократното изпитване на идеите в различни посоки.

ният път на един човек, наистина героизиран, но все пак действително съществувал и на толкова места в романа изобразен пределно реално. Въпросът е в каква степен тази особена биография е приближение към действителното биографично време и какъв особен жизнен опит е уловен в нея.

Романната биография на Псевдо-Калистен обхваща целия жизнен път на Александър — от обстоятелствата на зачеването до смъртта, докато другите антични биографични видове се занимават със значителни откъслечи от човешкия живот, много често и със смъртта, понеже е гранична ситуация, разкриваща нещо същностно, но никога с раждането и израстването на човека. Така че в сравнение с тях романната биография на Александър е по-добра основа за реално обхващане на човешкия живот.

Александровият жизнен път представлява следване на нееднородни ситуации. Едни от тях са общи за всяко човешко същество — раждане, израстване, отношения с бащата и майката, женитба. Но по-голямата част от ситуацияите — воюването, скитането в непознати земи, приключенията, подвизите, са моменти от жизнения път на изтъкнатата личност. И на това ниво има колебание — между реалния човек с висока обществена мисия, който стои над масата обикновени хора, въпреки че сам е обикновен човек, и митическия персонаж, чиято съдба се слива със съдбата на народа и придобива космическо измерение.

Биографичното време организира следването на тия нееднородни ситуации. Но то е силно усложнено. На първо място е време, пораждащо обстоятелства за проявление на един пределно частен човек с естествени подбуди. Този частен човек не е представен в реална битова среда, нито притежава особена психология. Той е новелистичен герой, чиято естественост действа само принципно като низък мотив за действие. Такъв е характерът на новелата за прелюбодеянието на Олимпиада. На равнището на това време за човешка активност в частен план Александър има низък произход. И той сам участва на много места в камерни ситуации — например в епизода за придобряването на Филип и Олимпиада.

Не може да се каже обаче, че тия ситуации на камерно действие са подчинени на цялостно художествено време. Те са отделни моменти на самото жизнено частно време, механично пренесени в художествения ред. Затова или изобщо не са носители на смисъл и клонят към чиста занимателност, или се натоварват с поучения отвън, както е в епизода за придобряването, или придобиват само контрапунктов смисъл на фона на героичното и авантюрно-фантастическо ставане.

Античната „Александрия“ само маркира частното човешко време, но не може да го разгърне в реално битово пространство за частна инициатива. Частното човешко време не се издига до ставане, то е най-много измама, която успява само като средство за постигане на нещо ценностно добро. Иначе изматата бива разкрита и наказана — и Нектанеб е наказан от Александър за хитрините си, и сам Александър насмалко не загубва живота си, разкрит от царица Кандака. Крушението на частната инициатива в този план е невъзможността да има ставане по принципа на частното човешко време. Това е крушение на един тип реално време пред традиционната антична безвременност.

Но частното време има и друга проява. То е време на поглеждането към голямото, външното, към обществената и природно-космическата авантюра, време на предаване на впечатленията на частен човек. Писмата вътре в романа — и до Дарий, и до Олимпиада за богатствата на Персида, и до Аристотел за чудесата на Изток, са именно средство за транспониране на извънбитовото и официалното в гледната точка на обикновения частен човек.

Книгата на Псевдо-Калистен е етап в дълга традиция опити за приватизация на Александровата история. Този опит не би могъл да бъде пълен и краен. Наистина античността открива частния аспект на човешкото същество, но само по принцип или в отделни проявления, които не успява да свърже в представа за

неговата вътрешна сложност, още по-малко за неговата двуаспектност като частно и публично същество, оттук и за динамиката, пораждаща се от нетъждествеността със себе си. Книгата на Псевдо-Калистен е крайно ценна именно в тази насока на наблюдение, най-напред като опит да се уловят някои от проявленията на човека като частно същество.

И тъй в комплексния Александър и в нехомогенното биографично време действа непроблемният частен човек, несложен и тъждествен на себе си, действа в едва-едва маркирано битово пространство не за да се промени или набере опит, а просто за да се случи нещо външно на намеренията му. Този частен човек-факт не поражда събития за себе си, той е по-скоро обстоятелство, формален субект на биографичното ставане, минаващо през определени стадии и независещо от него.

Той е формален субект и на едно авантюрно ставане. На това равнище жизненият му път е скитане по света без посока и без цел. И времето на скитането, авантюрно време на небивалици без ставане, съвпада с реалното жизнено време на изпълнения с любопитство частен човек Александър. Скитането е механично преместване и самото време е също тъй механичен набор от ситуации, които могат да се множат безкрайно, тъй като не съществува концептуална връзка между частния човек, който се удивлява и изучава, и света, по който той се движи несъбитийно и неорганизиращо.

Авантюрното време в античната „Александрия“ не е чисто авантюрно и пространството, което поражда това време, не е еднородно. Ако на едно място човекът вижда с действителни очи наистина изумителен, но реален пейзаж, и се диви на разкоша в Персида, на мебели и зали, подчинени на реални пространствени отношения, в съседство с тия описания са разказите за преживявания във фантастически страни. На тия места частният човек с елинистически вкус към раритети се превръща във фолклорен обобщен тип, който вижда не неутрално непознато пространство, а удивлявайки се на митическо пространство, отлично от „нашето“, конципира света на чуждите. От конципиране на чуждия свят не е трудно да преходи в герой-устроител, който унищожава света на различието и го превръща в свой свят. Средновековният Александър наистина претърпява подобно развитие. Но думата беше за авантюрното време, което прехожда в екземплярно фолклорно и митическо време за ставане в друг отчет, същевременно в пространство с друго устройство.

Така че биографичното време в античната „Александрия“ до известна степен е ниво на формална организация на разнороден материал с разнородни временни отчети. Проследяването на Александровия живот от рождение до смърт в жизнени периоди, които естествено следват един след друг, изпълнява функции на сюжет, улавящ реалното време само по принцип. Това е сюжет без смисъл, обща схема, към която лесно може да се добавя.

Би било само така, ако Александър се изчерпваше с аспектите на частния човек. Но той е изключителна личност. И точно поради това е допустимо да има биография. Неговото биографично време не може да бъде истинско частно време. П ф и с т е р правилно сочи, че „Александрията“ е в традицията на прозаически вид, идещ от Изток. В този прозаически вид жизненият път на изключителната личност става предмет на изображение поради особения общ смисъл на отделните събития в живота ѝ, които придобиват в художествения текст символно звучене. Тъй биографията става годна за улавяне на историческо време, на един вид обществена процесност, законспирирана в жизнения път на значителната личност.

Това вече е мит. При невъзможността да се предаде реално обществено време и при нуждата да се изрази обществено съдържание митът се поражда като неизбежен концепт, свързващ частния и обществения човешки план. „Александрията“ е единственият античен роман, пред който възниква подобна задача.

И тъй романната биография на Александър предава и реално обществено време, това ще рече време за осъществяване на определена колективна съдба. Става дума не за историческото време на Александровите походи, а за самото настояще, започващо с тия походи и предопределящо настоящето на автора на романа. Александровият живот и съдба ресантиманно решават проблеми на съвременността и са дотам определени от тази съвременност, че ѝ принадлежат.

На нивото на това обществено време Александър е син на египетски фараон, или в допълнителното религиозно задълбочение на мотива — на египетския бог Амон. Наистина измамникът Нектанеб се преоблича като Амон, влизайки в спалнята на Олимпиада. Независимо от новелистическото тълкувание, отговарящо на вкуса на приватно мислещия човек, в това преобличане действа и мотивът за ритуалното зачеване на бъдещия фараон от бога, приел образа на фараона-баща. И ако в началните страници на романа няма колебание, че Александър е син на Нектанеб, нататък и връзката с Амон не е подложена на съмнение.

И в двата случая Александър се оказва египтянин. И както действителният Александър превръща каузата на Елада в аргумент за похода срещу Персия, тъй романният Александър, по произход египтянин, отмъщава на персите за раншните набези срещу Египет. Това е сюжетна операция, същевременно политически мит и начин за ресантиманно преодоляване на определена обществена ситуация. В този смисъл Александровата биография предава и обществено време в настоящ отчет и не Александър, а колективът, който се приютява в неговата личност, е агентът на художественото движение. Така се оформя и целта на движението — чуждото, враждебното трябва да се приобщи, да се направи „наше“. Придвижването към тази цел е поредица от събития, които са по същество политически — обявява се война, влиза се в преговори, воюва се, отправят се послания. Художественото движение протича като че ли в реално време — Александър не печели съвсем изведнъж, пред войската на Пор го побиват тръпки.

Общественото време не може да бъде открит проблем в античната художествена система. И в „Александрията“ то просветва на отделни места благодарение на неумението на автора да организира, но и на самата романна форма, допускаща разнородност. Защото при всеки опит за концепция реалното обществено време и частният човек, иначе абсолютно откъснати и неприближими с дискурсивни средства, биват претопени в митологическа конструкция.

Именно това се случва и в художествената структура на Псевдо-Калистеновата книга. Реалната опозиция наши—чужди се изпълва с колективно митологически смисъл, а в завоевателя Александър излиза на преден план героят — носител на по-висока култура. Затова не е случайно, че се идентифицира с Херакъл и Дионис. Тъй общественото време, до известна степен също митизирано, прежда в митическо екземплярно, в циклическо време. Александър върши в настоящето на романа онова, което са вършили Сесонхосис и Херакъл. Новото е, че се резюмира станалото поотделно в други епохи. Тъй биографията на Александър се изпълва с нов цикъл значително, екземплярно време.

В книгата на Псевдо-Калистен това ниво е само набелязано. То възниква по функция при нуждата от цялостна концепция и при невъзможността подобна концепция да се предложи от самата романна структура. Защото античната романна структура е набор от жанрови средства-сурогати за приватизация и проблематизиране на действителността. Тя не е жанр в стария смисъл на думата, не е структура-носителка на готов смисъл, какъвто е случаят с епоса и трагедията.

В по-късната традиция на романа митичното екземплярно време и новелистическото време на непроблемния частен човек взаимодействуват в структурата на народната книга, в която се поражда и нов тип екземплярно време, и нов художествен човек — богатирът Александър. В неумелата проза на Псевдо-Калистен

тия нива са все още раздалечени. Затова екземплярното митично време дава резултат в чисти митически типове, всмукващи от фолклорната основа силни първобитни енергии. Най-добрият пример е външният вид на Псевдо-Калистеновия Александър. Нисък, с различни очи, буен, той е направо хтоничен герой и не е чудно, че в образната стихия на романа привързаността, която изпитва към майка си, има за успоредица нуждата да се завърне в родната земя. Това е нужда да се затвори кръгът на скитането (митичното движение е кръгово!). И сигурно на основата на напрежението „хтоничен — роден от жена“ в текста на Псевдо-Калистен прозвучават приглушено и инцестуални мотиви.

Но Александър не се завръща в Македония, а умира там, където е починал действително — във Вавилон. Бива удовлетворена не дълбинната митическа основа, а политическият мит — отнасят тялото му в Александрия, в Египет, т. е. все пак в негова земя. Не може да се каже, че този край е осъществяване на митическата концепция. В умирането на Александър се редуват битови подробности и космическа символика. Има фрагменти от концепции и натрупване на аспекти. Тонът е резюмиращ, не конципиращ.

И все пак налице е известен резултат от съвместването на типовете частно и обществено човешко време. При взаимодействието на приватно непроблемното виждане на събитията и екземплярно митическото им тълкуване на много места в романа се образува равнище на *принцип за времето на всеки отделен човек*, който не е нито частен, нито обществен, нито космически или политически символ. Александровият жизнен път е пример за жизнен път на всеки отделен човек, който набира известен опит, участва в абстрактна морална авантюра и има за проблем своето щастие. Това е принцип за подвижен безроден човек, търсещ границите на света, осъзнаващ мощта на отвъдното и своята собствена преходност, но най-важното относителността на своето съзнание.

В този пункт е най-същественото достижение на романа и то е именно романно достижение. Като принцип за човешко поведение Александър е назидание в двойствен смисъл — с благородството и простотата си, но и с обратен знак — с извънмерното си любопитство. Жизненият път на Александър е представен като възможност, която се дискутира. И тя наистина се дискутира при срещата с гимнософистите. Техният старейшина Дандамис посочва абсурда на подобен деятелен живот, а и сам Александър го разбира, опитвайки се да достигне до края на света. От друга страна, в защита на деятелния живот Александър противопоставя на Дандамис аргументи, които също звучат убедително. Конфликтират два възгледа за човешко щастие и за смисъла на човешкия живот, неподведени под общо положение. Това е типично романно отношение към ценностите.

Подобно е и отношението към героя. В началото на романа Александър бутва Нектанеб в пропаст, за да му докаже, че е абсурдно да гадае по звездите на други хора, а да не знае своята собствена съдба. Героят Нектанеб е очертан като умно-глупав. В този смисъл той е герой от нов тип. По същия модел е представен и Александър в третата книга на романа. След толкова демонстрации на неговия ум случва се да чуе от една жена: *„Трябва да разбереш, Александре, когато човек реши, че надвишава всички по ум, непременно се намира някой да излезе по-умен от него.“*

Разбира се, това е назидание и дидактика, но то е и ново разбиране за геройност. Представен като принцип за човек, Александър престава да бъде изключителен, нито пък единствено възможният герой. Самият принцип допуска изобразяването на друг герой, с който да се влиза в конфликт не по измерителната система „по-добър — по-лош“, а като с равен. Това равенство е реалността, уловена по принцип. В античната „Александрия“ тя остава принципно положение, не се разгръща в художествено изображение. Затова само на отделни места срещу Александър се изправят други равноправни персонажи и рядко протичането на

събитията е свързване на свързани епизоди и сплитане на характери и обстоятелства.

При толкова пластове време и принципи за събитийност в романа на Псевдо-Калистен истинското ставане е помъдряването на Александър, постигането на някаква истина за мястото на човека в света, за света, за отвъдното. Но, първо, това е само една тенденция в общото разноречие на романа, чието избистряне лежи в средновековното развитие на сюжета, второ, самата истина въпреки метафизичното си зърно е сума от истини, от страни на света и човешката съдба, не е концепция, а набор от указания за практическо ориентиране в общите проблеми на съществуването. В този смисъл се усеща бъдещата съдба на книгата като енциклопедия и морален наръчник.

Тази практическа плуралистична мъдрост е типична като романно съдържание. Романен е и образът на човека, слепен от непроблемно приватен и митично екземплярен човек и обобщен в принцип за нов тип отделен човек, модел за пораждаване на реално човешко множество. Поставени в различни планове, частният човек на битата и авантюрата се проблематизират чрез екземплярния митичен герой до екземплярен отделен човек. И ако целта на тази художествена операция е постигането на своята действителност, очевидно новополученият екземплярен човек е обърнат към своята действителност само по принцип и само косвено. Тъй че, гледан изобщо, романният опит на Псевдо-Калистен е неуспешен. Той не би могъл да бъде успешен.

И все пак трябва да се има пред вид, че античната „Александрия“ не предлага определена концепция за човека, а динамизира различни концепции с цел, чието осъществяване предстои в бъдещото развитие на сюжета извън античността. Целта е да се обхванат повече аспекти на човешкото, да се открие мярка на частното и публичното и в крайна степен да се построи адекватен художествен човек. Тази цел е романна и тя именно определя романния характер на книгата на Псевдо-Калистен.

Ако античният роман може да се определи в прекалено едър отчет като художествен опит за ориентация в своята действителност, ориентация аналитична и плуралистична без мит, ако основният проблем в развитието на античния роман е да се набавят художествени средства за улавяне на разнообразен житейски и културен материал, античната „Александрия“ е особен, крайно важен момент в това развитие. В нея наблюдаваме редица белези на романната форма — по-свободен сюжет, ненатоварен с готов смисъл, разни начини за прозаическо преждаване на официално публично съдържание, за профаниране на високи мотиви, принципно ново отношение към езика, вграждане на разнообразни жанрови форми, многостиловост и идейно разноречие, процесност в общия възглед за човека и разни начини за връзка с актуалността.

Но може би два от тия белези заслужава да се подчертаят в контекста с въпросите за виталността на сюжета и за приложимостта на теоретическите положения на Бахтин. Думата е най-напред за *изразената мозаичност на тази книга*, за това, че в нея в степен, по-висока, отколкото в другите романни произведения на античността, се наблюдава стремеж към имитиране на действителното житейско разноречие с разноречиви изобразителни средства. На второ място *античната „Александрия“* много по-определено от всеки друг античен роман *клони към обща концепция и за човека, и за неговия свят*. Понеже античната синтеза неизбежно завършва с мит, тази обща концепция, наложена от обществената проблематика, създава в книгата на Псевдо-Калистен тяга към мит, която е тяга и към разрушение на романната форма. Струва ни се, че на тази тяга се дължи изключителната жизненост на книгата по-късно.

Жанровата структура на античната „Александрия“ е динамика на романна форма, нацелена към разноречиво плуралистично виждане на своя свят, и на

един нов мит-концепция за действителност, който бива удовлетворен от друга жанрова форма, в Псевдо-Калистен само потенциална — от народната книга. Изражение на тази динамика е художественият човек в романа на Псевдо-Калистен, разкъсан между частното, публичното и абстрактноморалното. Поставена в контекст с други прозаически произведения на своето време, възникнали в обществената низина и встрани от официалната художествена линия, тази книга ще се окаже един от най-важните посредници между античната и средновековната художествена епоха.

Индекс на цитираните автори:

- А у с ф е л д = А. Ausfeld. *Der griechische Alexanderroman*. Leipzig, 1907.
Б а х т и н = М. Бахтин. *Формы и времени и хромотона в романе: в неговата кн. Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975.
В е с е л о в с к и = А. Н. Веселовский. *Из истории романа и повести, вып. I*. СПб., 1886.
Г р и ф ц о в = Б. А. Грифцов. *Теория романа*. М., 1927.
К о ж и н о в = В. В. Кожин. *Происхождение романа*. М., 1964.
Л у д в и к о в с к и = J. Ludvikovský. *Recký román dobrodružný*. Praha, 1925.
Л у к а ч = G. Lukács. *Die Theorie des Romans*. Berlin, 1916.
К о с т ю х и н = Е. А. Костюхин. *Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции*. М., 1972.
К р о л = W. Kroll (ed.). *Historia Alexandri Magni (Pseudo-Callisthenes)*. Berlin, 1926.
М е р к е л б а х = R. Merkelbach. *Die Quellen des griechischen Alexanderromans*. München, 1954.
П ф и с т е р = F. Pfister. *Aesoproman und Alexanderroman: Philologische Wochehschrift № 34, 1923*.
= F. Pfister. *Studien zur Alexanderroman: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft, 1946 (I)*.
Р о д е = E. Rohde. *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. Leipzig, 1866 (Berlin, 1960).

БЪЛГАРО-УКРАИНСКО-РУСКИ ЛИТЕРАТУРНИ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ В ПЕРИОДА МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ

Христо Дудевски

Тая тема не е нова за българското и съветското сравнително литературознание.¹ Многократно е разработвана в статии и отделните трудове на наши и украински литературоведи. Без да повтарям завоюваното досега от Петко Атанасов, проф. д-р Симеон Русакиев, проф. Стойко Божков, Лиляна Минкова, В. А. Захаржевска, Е. В. Шпилева и др., тук се прави опит, опирайки се главно на тритомника „Съветската литература в България 1918—1944“, издание на БАН, да се осветлят от по-друг ъгъл проблемите на българо-украинско-руските литературни взаимоотношения в годините между двете световни войни. Няма спор — в тая област не всичко е проучено, събрано и систематизирано, макар по някои въпроси да са постигнати повече или по-малко задоволителни решения.

От множеството проблеми тук избирам следните:

1. К о н т а к т и — лични и задочни — между българските и украинските съветски поети и писатели.
2. П р е в о д и на творби на украински автори, появили се в български издания.
3. Украинската съветска литература п о д у д а р и т е на българската фашистка полиция и царската цензура.
4. Б о р б а т а на българската литературна критика з а у т в ъ р ж д а в а н е на украинската съветска литература в съзнанието на народа.

В епохата на научно-техническата революция, когато буквално пред очите ни се изменя не само характерът на труда, вършен в различните области, но и взаимоотношенията между хо-

¹ Вж. П. А т а н а с о в. Братски връзки на две славянски литератури (руската и украинската). — С л а в я н и, 1954, кн. 9, с. 3—12; също от него, Из историята на българо-украинските литературни отношения (П. Ю. Тодоров и украинската литература). — Л и т е р а т у р н а м и с ъ л, 1957, кн. 5, с. 61—66; С т. Б о ж к о в. Тържество на вековна дружба и литературно сътрудничество. — В: Изв. Инст. за лит. при БАН. Кн. III, С., 1955, с. 3—26; В. О. З а х а р ж е в с ъ к а. Украинська література в Болгарії, 1944—1957. — В: М і ж с л о в я н с ъ к і л и т е р а т у р н і в з а е м н и и. Київ, 1958, с. 367—377; пак от нея, Людмил Стоянов и Украина. — Във: Формиране и развитие на социалистическата култура в България. Сб. изследвания на български и съветски учени. С., БАН, 1971, с. 145—156; Л. М и н к о в а. Украинската литература в България за петнадесет години. — В: Год. Соф. унив., Фил. фак., т. LIV, 1959, кн. 2, 1960, с. 133—168; пак от нея, Драматургията на А. Е. Корнейчук в българската критика. — В: Октомври и развитието на българската литература. Сб. изследвания на български и съветски литературоведи. С., БАН, 1968, с. 259—277; С. Р у с а к и е в. Платон Воронко. Личност и творчество. — В: Год. Соф. унив., Фил. фак., т. LVIII, кн. 2, С., 1964, с. 185—433; П. С. С о х а н. Страници от историята на украинско-българските културни връзки (1944—1968). — В: Л е т о п и с н а д р у ж б а т а. Т. I. Изд. на НС на ОФ. С., 1969, с. 551—576; О. Ш п и л ъ о в а. Октомврийската революция в Русия и укрепването на българо-украинските литературни връзки. — Език и литература, 1963, кн. 3, с. 46—55; кн. 4, с. 60—70; М. П и в о в а р о в. Украинско-български литературни отношения. — Език и литература, 1966, кн. 2, с. 65—74; * * * Украинска съветска художествена литература и литературна критика в България. Библиография. 1917—1974. Съст.: Весела Хрусанова, ред.: проф. д-р Симеон Русакиев. С., 1974 (Ведомствено издание на Соф. унив.), и др.

рата, светоусещането на отделната личност, не е без значение да се върнем десетилетия назад. Налице е определена необходимост от нов подход в усвояване опита и постиженията на миналото.

1. КОНТАКТИ

В проникването на украинската съветска литература в България се очертават два големи периода — от Великата октомврийска социалистическа революция до 9. IX. 1944 и от 1944 година до наши дни. При положение, че по време на първия период у нас буржоазията запазва своето господство, а след военнофашисткия преврат на 9 юни 1923 г. преминава към открита диктатура, всичко това значително усложнява, а понякога дори прави невъзможно контактуването между двете братски литератури. И все пак Октомврийската революция в Русия беше вече разкрила пред народите един нов свят. Живи бяха и утвърдените в миналото традиции.

Така още в досоциалистическия период много български и украински писатели и дейци на науката и културата поддържаха лични творчески връзки: Евгени Гребенка със Захари Княжески, Иван Франко и Леся Украинка с Иван Д. Шишманов, Олга Кобилянска и Васил Стефаник с Петко Тодоров и т. н. Тия контакти вече на нова основа продължават да се развиват след победата на съветската власт в Украйна. Достатъчно е да се каже, че нашите революционни писатели Крум Кюлявков, Марко Марчевски, Петър Аджаров и др., спасявайки се от преследванията на българската фашистка полиция, намират приют и прекрасни условия за учение и труд сред трудещите се на Украинската съветска социалистическа република. В отговор на една анкета по-късно М. Марчевски с благодарност ще каже: „В Харков, столицата на Украйна (до 1937 г. — б. м. Х. Д.), където прекарах 5 години, издадох на български език пет тома разкази (два от тях за деца), една книга репортажи и една повест „Врагове“, из живота на българите-колхозници в Украйна. Две от книгите ми са преведени на руски с предговор на Г. Бакалов, две — на украински, и една — на еврейски. В същото време учих литература в Харковския университет, където известно време бях асистент.“²

Въобще в Съветския съюз М. Марчевски укрепва идейно и окончателно се оформя като писател от нов, социалистически тип. За тая навреме и щедро дадена му помощ той има право да заключи: „Именно там имах пълната възможност да се отдам изключително на литература.“³

От друг характер е признанието на Крум Кюлявков. „Още в своето детинство, разказва той, аз си имах трима любими руски автори, от които цели поеми, отделни стихотворения и пасажии съм превеждал на български, които досега стоят запазени в моите детски тетрадки. . . Това бяха Пушкин, Лермонтов и Гогол. По-късно към тях се прибавиха Некрасов, Толстой, Чехов, Горки и Шевченко. Влиянието, което те оказаха върху мен, беше много голямо.“⁴

Аналогично е признанието на известния наш композитор, народния артист Любомир Пипков, който имайки пред вид музиката казва: „Влиянието на руската музика върху моето съзнание започва от най-ранното ми детство. Майка ми притежаваше красив драматичен сопран и непрекъснато пееше. В нейния репертоар влизаха и руски песни начело с украинската народна песен „Віют вітри“, много романси на Глинка. . .“⁵

Както се вижда, тия признания не са нарочно търсени. Направени по различен повод и в различно време, те очертават една общност в контактите на творческата ни интелигенция с културното минало и настояще на братския украински народ. На всеки нов исторически етап на полето на литературата и въобще на изкуствата се появяват нови дейци, които, като се съобразяват с националните задачи и естетически потребности, установяват връзки с най-добрите пред-

² Разговор с Марко Марчевски. — Литературен преглед, 28 ноем. 1934. Вж. подробно моята статия „Марко Марчевски за руската литература и театър“. — В: Год. ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов“, С., т. X, кн. 5, 1965, с. 189—206.

³ Пак там.

⁴ К р. К ю л я в к о в. Благотворно влияние. — В: Съветската литература в България 1918—1944. Т. 2, с. 51.

⁵ Септември, 1952, кн. 9.

ставители на руската, украинската и на другите съветски народи художествена литература, теория и критика.

Тоя процес е скокообразен, с чести приливи и отливи. Например от твърде важно значение за двете страни са срещите на Людмил Стоянов, Мария Грубешлиева и Кръстю Белев със съветските делегати на Международния конгрес за защита на мира и културата, свикан в Париж през 1935 г.

Първото впечатление от съветската писателска делегация като цяло, както пише Л. Стоянов, е, че стои „малко настрана, някак изолирана или самоотлъчена“, но тя е събрала вече симпатиите на мнозинството от делегатите. Съветската делегация, продължава Стоянов, е съставена от най-известните, най-плодовитите творци на новия художествен метод в литературата. С няколко думи той представя на читателя всеки един от тях: „Всеволод Иванов, млад, но извънредно плодовит писател, преведен почти на всички езици, който докладва за положението на писателя в СССР“. Или: „Иля Еренбург, чийто последен роман „На един дъх“⁶ буди такъв интерес в съветската литература; един съвременен писател в истинския смисъл на думата, който иска да проникне в самата душа на епохата.“⁷ И по-нататък: „Тук е също украинската делегация: Микитенко, Павло Тичина, Петро Панч и Корнейчук — писатели с голяма известност в Съветския съюз, първият от които е автор на играната в много световни театри пиеса „Нашите момичета“, а последният — 24-годишен — е също известен драматург, спечелил първа премия на големия държавен конкурс през 1933 г.⁸ Тичина е поет с общославянска значимост, Панч — битописател на колхозното село.“⁹

Близо подир три десетилетия Л. Стоянов ще допълни в мемоарите си: „На конгреса в Париж присъствуваха украинските писатели Павло Тичина и Петро Панч. Дружбата, която се създаде между нас, не угасна през войната и бе възстановена след 9. IX. 1944 г. *Тя бе дружба на сърца, които живеят с общи идеали.* И когато по-късно получих сборника „Вибрані твори“, разбрах какъв дълбок мир разкрива тази дружба.“¹⁰ Сборникът, който съдържаше мои стихове, разкази, повести, статии под редакцията на Павло Тичина и при участието на най-добрите поети на Украйна, ме убеди, че с украинската литература и украинските писатели аз съм свързан за цял живот.“¹¹

В атмосферата на 30-те години срещите в Париж са ново явление в литературния живот на двете страни. Очевидно това е имал пред вид и Л. Стоянов, цитирайки в „Литературна газета“:

„Конгресът представя нова сериозна крачка за преодоляване на безпочвения хуманизъм, на идеологията за „надкласово“ и „надпартийно“ отношение към явленията на действителността, с която винаги се е ограничавало съзнанието на дребноеснафския интелегент. . . Конгресът даде изчерпателна и исторически пълноценна характеристика на фашисткото израждане, тормозещо най-великите завоевания на научния гений и творческото майсторство на цялото човечество със своите кръвожадни, нелепи и мизантропически теории. Конгресът ще призове народите и широките кръгове на интелигенцията от всички страни към защита на културата от фашисткото средновековие, към защита на новата световна култура на човечеството, която се кове в нашата (т. е. съветската — Х. Д.) страна.“¹²

Тия черти на литературните контакти със съветската литература (руска, украинска и т. н.) постепенно ще се наложат като определящи както за цялата българска литература, така и за ре-

⁶ Преведен на български: И л я Е р е н б у р г. На един дъх. Роман. Преведе Г. Караславов. С., 1936.

⁷ Л. С т о я н о в. Съвременна Европа. Фашизъм. Култура. Антифашизъм. Дневник на едно пътуване до Париж по случай Международния конгрес на писателите за защита на културата. С., 1936, с. 33.

⁸ Става реч за пиесата „Гибелта на ескадрата“.

⁹ Л. С т о я н о в. Съвременна Европа, с. 33 (курс. м. — Х. Д.).

¹⁰ Л. С т о я н о в. Пътят на развитието. — В: Съветската литература в България 1918—1944, Т. 1, с. 157—158.

¹¹ Л. С т о я н о в. Вибрані твори. Пер. з болг. за редакцією Павла Тичини. Київ, 1952.

¹² Л. С т о я н о в. Пътят на развитието, с. 157.

¹³ Л. С т о я н о в. Съвременна Европа, с. 15 (курс. м. — Х. Д.).

дица европейски и други литератури. Специално за нашите писатели срещите със съветската делегация в Париж значат твърде много.¹⁴ Резултатите от тях се проявяват с пълна сила в годините на народната власт.

2. ПРЕВОДИ

Още в условията на монархо-фашистката диктатура в България къси се оказват ръцете на полицаи и цензори да спрат и задушат достъпа на масовия читател до произведенията на украинската съветска литература. Намират се най-различни пътища и начини, за да се прекарат през менгемето на полицейската цензура готовите преводи въпреки преследванията и гоненията, които търпят преводачи и издатели. Тези преводи, макар немного на брой, днес показват вътрешната крива в проникването на украинското художествено слово у нас.

Най-ранното произведение на украински автор, излязло в български превод, е разказът „Слепият“ на Олга Кобилянска.¹⁵ Още същата 1924 г. във „Вестник на жената“ се появява друг неин разказ — „Време е“.¹⁶ Трети разказ откриваме във в. „Победа“ под заглавие „Земледелческа каса“.¹⁷ По-късно, през 1934 г. в сп. „Наша струя“ последователно излизат още два нейни разказа — „Аристократи“¹⁸ и „Акорди“.¹⁹ Тук преводачът е останал скрит зад инициалите: „К. К-ва“.

И петте разказа на Кобилянска са социално аморфни. Впрочем такива са и периодичните издания, където те намират място.

Много по-властно се налага на българското съзнание Остап Вишня. Пред мен е бр. 135 от 5 юли 1928 г. на седмичното литературно-научно сп. „Наковалня“ (1925—1933), с редактор-издател стария пролетарски поет Димитър Полянов (1876—1953). Отпред на корицата е поместена цветна репродукция на съветския ледоразбивач „Красин“, взел участие в спасяването на италианската полярна експедиция начело с генерал Нобиле. Следва текст: „След като разби ледовете на капитализма, руският народ се залавя да разбива и ледовете на вечната полярна зима.“

На трета страница в същия брой е напечатан разказът на Остап Вишня „Подир петдесет години“, а под линия се чете следната бележка за автора: „Съвременен украински белетрист-хуморист.“ Това е вече друго. Друга, социална е проблематиката и на разказа „Подир петдесет години“. С лека ирония е нарисован портретът на дядо Аким, който „ни на йота не вярва в новите порядки. . . хич не вярва“. Този съвременен украински „неверен Тома“ трябва непрекъснато да бъде убеждаван в предимствата на съветския строй, като му се сочат най-ярките придобивки на селяните — електрификацията, селските читални и мн. др. Дядо Аким обаче има, дето се казва, черно перде пред очите си и нищо хубаво не вижда или не може да види.

Пак под линия на българския читател са обяснени такива нови думи като „Днепрострой“ — мощна електрическа станция, „Селбуд“ — селска читалня, и др. Естествено това са подробности, но нали чрез тях днес разбираме как новото в съветската действителност е достигало съзнанието на читателя в чужбина, разширявало е неговата представа за новия живот на съветските хора.

Третият украински съветски автор, появил се на български език през разглеждания период, е класикът на украинската литература Павло Тичина. Случаят е по-особен и заслужава повече внимание. С отличен превод на „Украинският вятър“ (откъс) го представя Л. Стоянов:

Никого тъй не обичам,
както теб, волен мой вятър!
Дяволски вятър! Луд вятър!

¹⁴ Вж. М. Грубешлиева. Срещи със съветските писатели. — В: Съветската литература в България 1918—1944. Т. 2, с. 47—50.

¹⁵ О. Кобилянска. Слепият, разказ. Илюстрирована седмица, 50, 3 февр. 1924.

¹⁶ О. Кобилянска. Време е. Прев. от руски Гретхен (Пенка Чолчева). — Вестник на жената, бр. 146, 12 апр. 1924.

¹⁷ О. Кобилянска. Земледелческа каса, разказ. Прев. Г. Ковачев. — Победа, бр. 228 13 ноем. 1930.

¹⁸ О. Кобилянска. Аристократи, разказ. Прев. К. К-ва. — Наша струя, 1934, кн. 2—3, с. 28—32.

¹⁹ Пак там, кн. 5—6, с. 78—80.

Ето го втурва се. Стой!

Письък! Рев! Вихрушка!

Сетният лист се люшка,

бедно листо. . .

Ето напират на тежкия влак,

бута безсилни вагони —

Ух! полетяха по релсите.

Глухо тополи ромонят.

Дяволски вятър! Луд вятър!

.

Гърми украинският вятър.

Украинският вятър!

Някой космат откъм Днепър понесен:

— Не чакайте, панове, нищо добро,

изпята е вашата песен!

Ах,

никого тъй не обичам,

както теб, волен мой вятър,

твоите пътища, страсти,

и още — земята,

моята земя.²⁰

Поместен е и бюстов портрет на Павло Тичина, над който се чете: „Съвременният Шевченко.“ Това говори вече не само за вкус в типографско оформяне на страницата, но и за лично отношение на преводача към превеждания от него автор. Истинска изненада обаче представя статията-очерк за живота и творчеството на Павло Тичина, заемаща четири колони. Тя принадлежи на А. И. Белецки. Основните положения в нея, струва ми се, не са остарели до днес.²¹ Белецки пише: „Сборникът „Слънчеви кларнети“ от 1918 г. е книга не на ученик, а на майстор, не на дирешия, а на установения. От тогава до 1924 г. той издаде още три отделни книги: „Вместо сонети и котви“, „Плуг“ и „Украинският вятър“. Тия четири книги са засега едно от най-значителните създания на украинската поезия и в същото време много ценен за историка и психолога материал, свидетелстващ как беше преживял епохата един от най-чутките представители на украинската интелигенция. Интелигенция „селска“ в своя изходен пункт и пролетарска в крайния си извод, която беше поведена от събитията и които тя прие. А същевременно това са книги от поет-философ според думите на Тютчев „в неговите съдбовни минути“, дълбоко замислен над основните проблеми с рядка искреност и подкупваща естественост.“²² Специално за „Украинският вятър“ е казано:

„Вятърът сега за него е радостно, светло и пресъздаващо стария свят начало. В комунизма за него се откри закон, управляващ световите, и звуковете на „космичния оркестър“ замениха звуковете на самотните флейти, арфи и органи от първия му поетичен период. В творческите похвати на поета е останало и много от прежното в поезията му, но всичко е станало по-строго, по-ясно, по-динамично. Външната красота на звуковете, така близка за първия му сборник, ние няма да намерим в „Украинският вятър“.²³

²⁰ Щит, бр. 23, 28 февр. 1934.

²¹ Вж. П. Г. Тичина. Твори (Вступ. статия акад. О. І. Білецького). Київ, 1961; Т. 1. О. Губар. Павло Тичина. Літературний портрет. Київ, 1961.

²² Щит, цит. брой.

²³ Щит, бр. 23, 28 февр. 1934.

Позволих си да цитирам значителна част от статията на А. И. Белецки, защото за българския читател тя е първата научно издържана преценка за П. Г. Тичина като личност и поет. Фактически благодарение на нея се формира у нас историческа вярна представа за Тичина като класик на новата украинска литература. С нея за съжаление се изчерпва писаното за него в българския периодичен печат до началото на Втората световна война.

С по една приказка и един разказ са представени у нас украинските съветски детски писателки Оксана Иваненко — с „Горската пътешественица“²⁴ и Наталия Забила с „Чудната детска градина“.

Несъмнено най-значителното дело в областта на българо-украинските литературни връзки през разглеждания период е постановката на „Платон Кречет“ на една от столичните сцени. За пръв път тя се играе през 1936 г. в Реалистичен театър с ръководител М. Бениеш. Прогресивната критика посреща спектакъла възторжено.²⁵ Гледайки сценичния живот на героите, зрителят се убеждава, че революцията в Русия не просто освобождава човека от веригите на социалното неравенство, но открива пред него неподозирани възможности за духовно издигане.

През 1940 г. „Платон Кречет“ излиза в отделна книжка в голямото столично издателство „Т. Ф. Чипев“. Неин преводач е известният театрален деец Стефан Гендов; отпред са поместени портрет-скица на автора — Александър Евдокимович Корнейчук, както и скици на декорациите на I, III и V картина (заедно), на II и IV поотделно, дело на театралния живописец, комуниста Асен Попов. През същата година пиесата „Платон Кречет“ в Гендовия превод е играна в Народния театър в София, в общинските театри в Стара Загора и Бургас.

Няма да съм далече от истината, ако кажа, че цялата театрална 1940 година минава под знака на тази Корнейчукова пиеса — чрез нея именно актьори и зрители опознават новия дух и бит на съветските хора, възприемайки случилото се на сцената като ярък пример, какво може да постигне със собствени усилия един народ, вдъхновен от високи хуманни идеали и мъдро партийно ръководство.

Други данни за „Платон Кречет“ тук няма да привеждам, тъй като за постановката ѝ на софийска сцена и за отзивите на театралната критика подробно ще говоря в последната, заключителна част на статията.

3. СЪВЕТСКАТА УРАИНСКА ЛИТЕРАТУРА ПОД УДАРИТЕ НА БЪЛГАРСКАТА ЦАРСКА ЦЕНЗУРА И ФАШИСТКАТА ПОЛИЦИЯ

В началото на 30-те години идеите на културната революция, която се извършваше в Съветския съюз, неудържимо привличат вниманието на всички честни хора по нашата планета, в това число — на българския масов читател, на пролетарските поети и писатели, на преводачите и издателите на прогресивното художествено слово. Сега не са редки случаите, когато дори официални правителствени учреждения протягат ръка към съветската книга — научна, художествена²⁶ и т. н. По екраните в столицата, по села и градове се въртят нови съветски филми. Наши общественици, учени и писатели успяват да посетят съветската страна и да публикуват свои очерци и пътни бележки. Това са Петко Напетов — „В страната на строящия се социализъм“ (1932), Георги Бакалов — „Интервю за Съветския съюз“ (1933), Марко Марчевски — „8 години в Съветския съюз“ (1934), проф. д-р Асен Златаров — „В страната на Съветите“ (1936).

²⁴ О. И в а н е н к о. Горската пътешественица. Прев. Ценко Цветанов. — Весела дружина, бр. 14, 13 дек. 1937.

²⁵ Вж. неподписаната статия „Слънчевата пиеса „Платон Кречет“. — Кормило, бр. 30, 22 апр. 1936; също спомените на М. Б е н и е ш. Съветската драматургия и нашият театър. — Работническо дело, бр. 299, 26 окт. 1957.

²⁶ Ето само един пример: на 8 февр. 1939 г. директорът на Университетската библиотека изпраща следното писмо до Дирекцията на полицията:

„Съобщаваме Ви, че пристигналите от Русия чрез книжарница „Т. Ф. Чипев“ томове от книгата „Тихий Дон“ са за Университетската библиотека. Моля нареждането Ви да се предадат на Университетската библиотека.“ — ЦДИА, ф. № 370, опис № 2, арх. ед. № 3769, л. 7, препеч. в Съветската литература в България 1918—1944. Т. 1, с. 440.

Това не бяха обикновени, журналистически написани пътни записки, а книги, минали през умовете и сърцата на авторите им. И не непременно на комунисти! Затова пък на български патриоти и последователни интернационалисти. За тях Съветския съюз излъчваше вече огромна притегателна сила и всеки съзнаваше, че без неговия опит и постижения не е възможно да се върви напред в съвременния свят. А конкретно ние, българите, просто рискуваме да изостанем в опашката на световния културен прогрес. Тази тревога на патриот и интернационалист съвсем вярно е предал проф. Златаров в увода към „В страната на Съветите“:

„Написах тая книга, защото. . . намирам, че нищо така не спъва правилното и желано развитие на обществеността, както предубеждението и заинатеният фанатизъм. Да запазиш свобода на духа си и безпристрастие при изучаване на една проблема е единственото поведение, достойно за човека.

Някои, които много късогледо съдят големите събития на нашите дни, смятат, че дори споменаване името на Съветите е вече опасност. Те са тия, които все още не свикват да кажат Ленинград, а са заспали на Петербург. . . А радиото в това време носи безпрепятствено всички желани и нежелани от нас новини, големите издателски къщи на Запад издават свитък след свитък книжнина за СССР и всичко това прониква навсякъде.

Да, от всичко трябва да се учим. Нека не мислим, че съдбата — исторична и стопанска — на един народ може така някак си по хрумвания, леки копираня и чужди внушения да се направлява. Който мисли така — нищо не е разбрал от историята: човечеството в цяло и отделните народи за себе си имат своя съдба и следват своя развой по неизбежния път на социалните закони.“²⁷

Отчасти политическата обстановка у нас е променена след възстановяването на дипломатическите отношения между Съветския съюз и България (23 юли 1934 г.). В София започва да се продава свободно в „Известия“, открита е книжарницата „Руска книга“, цензурата допуска излизането на български език на романите „Тихият Дон“ и „Разораната целина“ от М. Шолохов, на „Дванайсетте стола“ и „Златният телец“ от И. Илф и Е. Петров, „Конармия“ на И. Бабел и много други. Но в същото време не е разрешено издаването на „Как се каляваше стоманата“ в превод на Л. Стоянов (тоя превод се появи едва в края на 1944 г.), на „Педагогическа поема“ от А. С. Макаренко и пр. Нещо повече, преследват се и масово инкриминират в Дирекция на полицията всички пратки с книги и вестници, пристигащи от Съветския съюз за книжарница „Т. Ф. Чипев“; на непрекъснати репресии, глоби и арести е подложен Стоян В. Стоименов, *собственик* на легалната партийна книжарница (впоследствие книгоиздателство) „Нов свят“ за това, че при честите обиски се оказва по някоя съветска книга (в превод или оригинал), вестник или списание, неукрити от очите на полицията.²⁸ Преследвана, забранявана и инкриминирана е и украинската съветска литература.

Така през 1938 г. в Киев излизат в превод на български език романите на Н. А. Островски — „Как се каляваше стоманата“ и „Родени от бурята“. Прокурорът в София, научил за внасянето им в България, веднага издава следната заповед (от 19 дек. 1938 г.):

„Понеже с внасянето от чужбина и разпространението в страната на книгите:

1. „Родени от бурите“ от Н. Островски, издадена на български в Москва;²⁹
2. „Как се каляваше стоманата“ от Н. Островски, издадена в Москва на български език;

се върши престъпление по чл. 7 от Закона за защита на държавата, то съгласно чл. 15 от същия закон³⁰

²⁷ Цит. по сб. „Съветската литература в България 1918—1944“. Т. 1, с. 124.

²⁸ Подробно вж. Стоян В. Стоименов. Спомени за издаването на съветската книга в „Нов свят“. — В: Съветската литература в България 1918—1944. Т. 1, с. 285—325.

²⁹ Полицията греша: и двете издания са осъществени в Издателството за националните малцинства, Киев.

³⁰ Вж. Държавен вестник, бр. 240, 24 ян. 1924.

Горните книги да се изземат.

Препис от настоящата заповед да се изпрати в Дирекция на полицията за изпълнение.³¹

По същия, а именно—полицейски, мракобеснически начин се реагира и по отношение на книги от български автори, излезли от печат в Киев и предназначени за българите-преселници в Съветска Украйна. Ето част от предложението (от 19 фев. 1940) на началник Държавна сигурност пред прокурора на Софийския областен съд:

„Приложени тук, изпращат Ви се, господин Прокуроре, книгите:

1. „Школа“—разкази на български език, — от А. Гайдар, издадени в Харков—Киев, 1935 г.
2. „Пакет“ — разказ за будьоновеца Петър Трофимов, на български език, от А. Пантелеев, издадена в Харков—Киев, 1934 г.
3. „Стихове“ на български език от И. Гедиков, издадени в Харков—Киев, 1963 г.
4. „Село“ (повест), на български език от Марко Марчевски, издадена в Харков—Киев, 1937 г.

С молба за преценка и да бъдат инкриминирани.

Приложение: 9 книги.³²

Налице е страхът на българската буржоазия от революционните идеи и героичните образи, които носи украинската съветска литература. За всяка книга в полицията се оформят „черни досиета“, книгите са обявени „извън закона“. Цялата тая атмосфера на антисъветизъм много вярно е предал анонимен автор в антрифилето „Цензурата“, поместено във в. „Работническо дело“:

„Едва ли има някъде в света по-дивашка цензура, отколкото у нас. По своя произвол и недомислие тя сякаш си е поставила за цел да надмине прочутата цензура в царска Русия.

Никой не знае какво е забранено и какво е позволено да се пише. Всичко е предоставено на усмотрението на цензорите. . . Но особено жесток е цензурният червен молив по отношение на СССР и по въпросите на войната. Изхвърля се безпощадно всичко, което в шо-годе безпристрастна светлина рисува положението в СССР. За СССР се позволява да се печатат само клевети и измислици. . .³³

Към това заключение няма какво да се добави. И все пак напразни се оказват усилията на полицията и цензурата да спрат и потиснат волята на българските трудещи се, интелигенцията, писателите и младежта да вкусят от онова, което творят новите украински писатели. Толкова повече, както вече се видя, сега интересът е взаимен. Наши писатели антифашисти намират приют в Съветска Украйна, подгонени от деветоюнските главорези, а по-късно, завърнали се у нас, те донасят опита на младата съветска литература, новите ленински разбирания за литературата и изкуството, ленинското учение за културното наследство и т. н.

4. БОРБАТА НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА ЗА УТВЪРЖДАВАНЕТО НА УКРАИНСКАТА СЪВЕТСКА ЛИТЕРАТУРА У НАС

Пъстра и многолика е картината на литературния живот в периода 1935—1940 г. Току-що е отминал Първият конгрес на съветските писатели, поуците от който постепенно се осъзнават като национална естетическа потребност. Борбата за „нов художествен реализъм“, както тогава по цензурни причини наричат новия метод на социалистическия реализъм, навлиза в нова фаза. Спомняйки си за тия преживени вълнения, идейни и творчески търсения, Л. Стоянов пише:

„Историята ни е изтъкнала напред като строители на нова култура и това ни задължава да се стремим още по-напред и по-високо, за да може целият трудов народ да ни вижда и чува гласа ни.“³⁴

³¹ Съветската литература в България 1918—1944. Т. 1, с. 439—440.

³² Пак там, с. 441—442.

³³ Работническо дело, бр. 3, 9 септ. 1935 (броят е инкриминиран от полицията).

³⁴ Л. С т о я н о в. Пътят на развитието, цит. том, с. 163.

В същото време става все по-ясно, че без творческото овладяване принципите на социалистическия реализъм движението напред е невъзможно. Кое не значи, че другите художествени методи в литературата ни от 30-те години губят или нямат повече живот. Въпросът е, че у мнозина автори, особено у пролетарските, социалистическият реализъм се осъзнава като гражданска и естетическа алтернатива. И тъкмо така е характеризираният процесът в цитираните вече спомени на Л. Стоянов: „Ние съзнавахме, че в една социалистическа страна като младата Съветска република методът на социалистическия реализъм съвпада с новите форми и новата, социалистическа култура, но как новият метод да се приспособи към нашето творчество в една капиталистическа страна? Българските прогресивни писатели (и мнозина демократични писатели от буржоазния лагер, които следваха метода на критическия реализъм) правеха усилия да усвоят някои страни на социалистическия реализъм.“³⁵

Това е безспорен документ от епохата, на който не можем да не се доверим. Картината на литературния живот у нас през 30-те години обаче би се обеднила, ако не се изтъкне също положителната роля на редица нови литературни списания и вестници, една от централните задачи на които става борбата за утвърждаване на ленинските постановки в областта на литературната теория, история и критика, за ленински етап в развитието на художествената литература. Сега подчертано се налага п р и с ъ с т в и е т о на Георги Бакалов. Ето някои допълнителни данни.

На мястото на спряното от полицията сп. „Звезда“ (1932—1934) Бакалов започва да издава „Нова литература“ (1935—1936), където още по-последователно се отстояват принципите и постижения на съветската литература, на социалистическия реализъм. Естествено Бакалов не е единствен в това отношение. Така като проводници на съветската книга (руска, украинска и т. н.) в България се представят вестниците „Кормило“ (1935—1936) и „Брод“ (1936), голямото списание „Изкуство и критика“ (1938—1943), седмичникът „Литературен критик“ (1941), няколко броя от които са редактирани от Никола Вапцаров. В същност всички тия вестници и списания продължават революционните традиции на сп. „Наковалня“ (1925—1933) и в. „РЛФ“ (1929—1934). Тук именно срещаме значителен материал — стихове, художествена проза или статии за М. Горки, В. Брюсов, А. Блок, В. Маяковски, А. Жаров, С. Маршак, А. Н. Толстой, М. Шолохов, Ф. Гладков, А. Фадеев, К. Федин, Л. Леонов, Н. Тихонов, А. Твардовски и мн. др.

Макар не тъй често, но също с вещина и любов се пише у нас и за новите украински писатели. За пример ще посоча анонимната бележка „Хроника на украинската литература“. Тя е къса, ще я цитирам цялата:

„Лозунгите на социалистическото строителство дадоха голям творчески импулс на майсторите на съветската литература. Съчинения като [романа] „Петро Ромен“ от Г. Епик (показване на новия човек) (при изпълнението на първата петилетка); „Предните постове“ („Аванпосты“, 1933) от Иван Кириленко; „Турбини“ от Владимир Кузмич (за постройката на Днепровската електроцентраля); „Нови брегове“ от Коцюба (на същата тема); „Момичетата от нашата страна“ и „Бастилията на св. Дева“ от Микитенко; „Градът се ражда“ от Копиленко; стихове на Л. Първомайски, М. Бажан, М. Рилски (последният все повече се приближава до пролетарското творчество) — всичко това показва как неспирно расте съветската литература.“³⁶

Колко много информация носи този кратък текст. Посочени са почти всички по-значителни романи за строителството на бележитата на времето си електроцентраля на Днепър, обогатили украинската съветска литература с много нови имена на талантиливи майстори на перото. Не са отминати без внимание и популярните тогава драматични произведения на И. К. Микитенко — комедията „Момичетата от нашата страна“ (1933) и драмата „Бастилията на св. Дева“ (1935).

В този ред от мисли просто се натрапва на вниманието на изследвача статията „Украинската литература цъфти“ от Марко Марчевски, също намерила място по страниците на „РЛФ“. Авторът, както вече се отбеляза, лично познава много от украинските писатели, за които пише,

³⁵ Л. Стоянов, Пътят на развитието, цит. том, с. 162—163.

³⁶ РЛФ, бр. 159, 8 февр. 1934 (в ъглести скоби текстът е мой — Х. Д.).

чел е в оригинал техните съчинения. Каквито и прегради да издига пред него цензурата, той започва статията смело и категорично:

„Такъв бърз разцвет на националните литератури е възможен само в СССР, в страната на строящия се социализъм, където се прокарва правилна ленинска национална политика. На отделните националности там се дава възможност не само да заговорят на своя роден език (нещо, което бе забранено в царско време), но съветската власт откри и грамадно число училища за националните малцинства, гдето децата се учат на роден език. Що се отнася до литературата и изкуствата на националните малцинства, както вече казахме, те бързо се развиват. Една от най-напредналите национални литератури, национална по форма и социалистическа по съдържание, е украинската литература. В Съветска Украйна има големи белетристи и драматурзи, които почват да се изравняват вече с големите руски майстори на романа и драмата. Не е случайно, дето първа премия на конкурса за най-хубава драма бе дадена на един млад украински драматург.“³⁷

В същата статия прогресивните читатели и младите тогава литератори са могли да прочетат редица промислени, макар и кратки, характеристики за следните украински съветски автори:

„Момичетата от нашата страна“ — ето заглавието на пиесата на Иван Микитенко, която се играе с грамаден успех във всички най-добри театри в Съветския съюз. Тя изобразява борбата на съветската младеж за построяването на Днепрострой и отношението на младежта от двата пола помежду им: проблемата за любовта и брака, и т. н.“³⁷ И по-нататък: „От белетристите като най-известни ще споменем Вл. Кузмич, Гр. Епик, Ив. Кириленко, П. Панч и мн. др.

В л а д и м и р К у з м и ч бързо се издигна с големия си роман „Крила“ (1930) и заедно от първите места в украинската литература. В „Крила“ се изобразява борбата за строителството на аероплани, съветска система, в Харковския завод. . . Вторият роман на Кузмич е „Турбини“, в три части (около 90 коли, колкото „Война и мир“ по обем!). Излязла е първата част. Изобразява се строителството на Днепроелстан.

Г р и г о р и Е п и к е издал много романи, най-известни и популярни от които са: „Първа пролет“ и „Петро Ромен“. В „Първа пролет“ е показано болшевишкото настъпление през пролетта на 1931 г. против кулачеството — за т. нар. пролетна сеитба. „Петро Ромен“ е много популярен роман за работата на съветските младежи — работници в заводите — и отношението им към любовта, брака и пр.“³⁸

Боя се да не би нетърпеливият читател да ме обвини в цитатничество, затова прекъсвам. Според мен обаче историкът на българо-украинско-руските литературни връзки и взаимни влияния не може да мине без този материал. Той трябва да се изнесе в нашите научни издания, да се систематизира и обобщи. От обобщението на този материал още по-очевидно ще стане с каква саможертвоготовност и революционна последователност прогресивните български творци въпреки цензурата и преследванията на полицията намират начини и средства да пропагандират успехите на младата украинска съветска литература. Единствено за А. Е. Корнейчук и пиесата му „Гибелта на ескадрата“ Марчевски няма мнение. „Новата пиеса на Корнейчук, пише той, не ни е известна, но нейното премиране говори за нейното място в съветската драма.“⁴⁰ И накрая обобщението: „Ясно е едно: украинската литература, национална по форма и социалистическа по съдържание, цъфти и това се дължи на изключителното внимание на партията и съветската власт към писателите. Последните имат всички условия и възможност да творят и се развиват.“⁴¹

Чувство за удовлетворение завладява читателя днес, прочитайки тия редове. В интерес на истината е да се добави, че статията на Марчевски „Украинската литература цъфти“ е най-съдържателната работа, излязла под перото на наш автор през годините между двете световни войни; с нея фактически се слага началото на наше, българското марксистическо украинознание.

³⁷ М. М а р ч е в с к и. Украинската литература цъфти. — РЛФ, бр. 173, 17 май 1934.

³⁸ Пак там.

³⁹ Пак там.

⁴⁰ М. М а р ч е в с к и. Цит. ст.

⁴¹ Пак там.

Че е следено отблизо развитието на украинската съветска литература от нашата марксистическа литературна критика, говорят и някои други факти, например съобщението:

„Конгресът на украинските съветски писатели

На 16 юни т. г. в Харков е открит Първият конгрес на украинските съветски писатели с дневен ред:

1. Доклад на всесъюзния организационен комитет.
2. Отчет на всеукраинския организационен комитет — докладчик И. Кулик.
3. Творчески задачи в областта на прозата — И. Кириленко.
4. Творчески задачи в областта на драматургията — И. Щупак.
5. Творчески задачи в областта на поезията — А. Хвиля, и др.⁴²

Повече материали за конгреса не излизат или цензурата не допуска да излязат. Нека не гадаем. Едва подир година в седмичника „Литературен глас“ се открива рубриката „Съвременната руска литература“ (от 280 до 310 брой). Тя се поддържа от наскоро завърналия се от Съветския съюз политически емигрант Димитър Янакиев. В поредицата от очерци за руски съветски поети и писатели (В. Брюсов, А. Блок, А. Фадеев, М. Шолохов, Л. Леонов и др.) е представен и Иван Кириленко. Перото на Янакиев е по-спокойно в сравнение с перото на М. Марчевски, понякога преразказва съдържанието, вместо да анализира. Но в ония условия и такъв род критически очерк е вършел полезна работа. Янакиев пише:

„В големия си роман „Аванпост“, посветен изключително на борбите в новото украинско село, Кириленко дава образи на жени, които окончателно са застанали на обществени позиции, които им са посочени от тяхното социално положение и от техния пол (!).

При всички опити на кулаците в едно село, които не спират даже и пред интригите — да опетнят дружбата и сътрудничеството на двама колхознически деятели — мъж и жена, — те не успяват да сломят волята на ония, които са решили да работят за по-добро бъдеще.“⁴³

Ясно е, че българският автор иска да насочи вниманието на читателя предимно към социалните проблеми, нарочно акцентува върху идейната борба между двете още враждуващи на село класи — на кулаците и на колхозниците. И това е дълбоко закономерно. През 30-те години българското село е основният полигон на нашата белетристика — от Елин Пелин, К. Петканов, Й. Йовков до младите тогава пролетарски писатели Г. Караславов, Кр. Велков и др. С това не отричам, нито поставям под съмнение поддържането от Г. Цанев и други наши литературни историци мнение, че в периода между двете световни войни в нашата литература на преден план излиза жанрът на историческия роман.⁴⁴ Става въпрос за една от водещите тенденции. Но да се върнем към статията на Д. Янакиев.

„Освен селянката — бележи той — Кириленко в другия си роман „Прешихтовки“ ни показва и друг тип жена — интелгентката. Тук тя ръководи редакцията на фабричния вестник. . .“⁴⁵ И следва обобщение: „В лицето на героините на Кириленко ние съзираме новите хора в Русия (разбирай: в Съветска Украйна — Х. Д.), които напълно са проумели живота в неговия съвременен темп. А пречките, които те срещат в борбата със старото, вместо да ги обезкуражават, им дават по-голяма енергия.“⁴⁶

И още нещо. Положителното впечатление от статията на Янакиев се подсилва от факта, че в нея не само се утвърждава, но се изказват критични бележки за творчеството на съветския романист. Не говори ли това за пораснало чувство на отговорност пред съвременниците и поколенията — чувство, ненапускало никога нашите писатели, преводачите, изобщо радетелите на българо-украинско-руското литературно опознаване и сътрудничество. Мисля, че Д. Янакиев има основание да завърши с думите:

„Писателят Кириленко е млад, по всичко личи, че притежава голям талант да вижда и да разбира нашата (т. е. съветската украинска — Х. Д.) действителност, но прекомерно е не-

⁴² РЛФ, бр. 176, 22 юни 1934.

⁴³ Литературен глас, бр. 296, 30 дек. 1935.

⁴⁴ Срв. Г. Цанев. Някои проблеми на българския исторически роман между двете световни войни. — В: Традиция и новаторство. С., 1965, с. 84—111.

⁴⁶ Литературен глас, бр. 296.

брежен и нетърпелив. Нужно е да се занимава повече със своите герои. . .⁴⁷ С този съвет Янакиев би могъл да се обърне и към мнозина наши млади пролетарски поети и белетристи. . .

Вниманието към украинската съветска литература не изключва, обратно — предполага активен, повишен интерес и към класическите автори. Нихилистичното отношение към културното наследство от миналото, провеждано от пролеткултовската и раповската критика, беше ликвидирано през 30-те години като изходно, ръководно „творческо“ начало. Утвърди се ленинското учение за двете култури във всяка национална култура. Достатъчно е да напомня новата, истински марксистко-ленинска преценка на творчеството на А. С. Пушкин, която направи А. В. Луначарски в труда си „Пушкин — критик“.⁴⁸ В усилията за преодоляване на вулгарния социологизъм (В. Фриче и др.) се включват и по-млади изследвачи на Пушкин — В. В. Виноградов, М. П. Алексеев, Б. С. Мейлах, А. Цейтлин и др. В статии и книги те доразвиват формулировките на Луначарски, опирайки се в същото време на В. Л. Ленин (статииите му за Л. Н. Толстой). Целият процес на преценка историческите заслуги на Пушкин намира положителен отглас в отделните национални съветски републики, от нов ъгъл се оценяват заслугите на писатели класици като Шота Руставели, Тарас Шевченко и мн. др.

Освежителната вълна на тоя процес достига до марксистическата литературна критика в чужбина, вкл. и до българската. Така по решение на партията Георги Бакалов и Тодор Павлов обединяват около себе си почти всички революционни и антифашистки писатели в издаването на Пушкинов лист по случай стогодишнината от смъртта му (1937). Те пишат статии за великия руски поет, в които изясняват от различни позиции литературното му наследство и естетическите му възгледи. Нещо повече, на този етап за тях отношението към Пушкин някак естествено прераства от частен въпрос в общотеоретичен, методологичен проблем — как по ленински и *на дело* да се преценява, пази и развива нашето, българското литературно наследство. В една от статиите — „Пушкин в българската литература“ — Бакалов правилно подчертава, че след Русия България е втората страна, където всички познават поета; от него се учат на художествено майсторство най-добрите ни творци, учат се да бъдат граждани-борци и последователни родолюбци. Ето защо „юбилеят на Пушкин за нас е празник на вдъхновителя на българската поезия“⁴⁹

Това е само една от многото илюстрации на активните българо-украинско-руските литературни контакти. Тя като че „подготвя“ чествването на друг юбилей — 125-годишнината от рождението на Тарас Григорович Шевченко (1939). Прогресивната и марксистически ориентираната критика и художествената литература откликват най-широко на това събитие; за творчеството на този колос на украинската класическа литература също е издаден юбилеен лист „Т. Г. Шевченко“, във в. „Заря“ Г. Бакалов помества статията „Шевченко и руската демокрация.“⁵⁰

И това е лесно обяснимо. В миналото учители на Р. Жинзифов, П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Ив. Вазов и др., повечето от които са и първите му преводачи на български език, у нас Шевченко е известен не само в литературните среди, но и сред народа.⁵¹ Затова навярно чествването на 125-годишнината му преминава като масов всенароден празник. В това няма никакво преувеличение. На 7 май 1939 г. в салона на столичното кино „Славянска беседа“ по инициатива на Българо-съветското дружество е организирано тържествено утро, на което Сава Чукалов произнася слово за живота и творчеството на великия Кобзар, а декламации на Шевченкови стихове изпълняват Марта Попова, Лили Попиванова (облечена в украинска национална носия тя рецитира откъси на руски и украински език), Владимир Трандафилов (откъси от поемата „Еретик“ в превод на Камен Зидаров) и др. Успехът на утрото е изключителен. По-късно в спомените си Сава Чукалов ще пише: „Подбрали за случая специално свободолюбиви и даже революционни стихове и песни, те (т. е. артистите — Х. Д.) бяха посрещани и изпращани с гръмки ръкопляскания. . . Въобще чествването се превърна в бурна, първа по рода си манифестация на българо-съветската дружба. Прогресивната българска интелигенция и

⁴⁷ Литературен глас, бр. 296.

⁴⁸ А. В. Луначарский. Пушкин — критик. — В: Литературное наследство. Т. 16—18. М., 1934.

⁴⁹ Юбилеен лист „А. С. Пушкин“, брой единст., С., 1937.

⁵⁰ Г. Бакалов. Шевченко и руската демокрация. — Заря, бр. 5322, 22 май 1939.

⁵¹ Вж. П. Атанасов. Тарас Шевченко. Живот и творчество, С., 1964; С. Русак и е в. Тарас Шевченко и българската литература. С., БАН, 1964.

младеж търсеше само повод и случай, за да изрази по някакъв начин своя интерес, своя възторг и своята любов към Съветския съюз.“⁵²

Интересно е, че почти по същия начин докладва за утрото в своя рапорт и разузнавач № 3698 до началника от Отделение „А“ (т. е. Политическата полиция към Дирекция на полицията — Х. Д.), в който се казва: „Салонът гръмна от аплодисменти, които не стихваха няколко минути. . . Изпълнени бяха няколко руски песни от Петър Райчев. Марта Попова рецитира стихове, преводи на поета Камен Зидаров. . . Всички артисти бяха изслушвани и изпращани с бурни аплодисменти.“⁵³

Повторението, което неволно се получи в двата текста, не бива да смущава никого. Съпоставяйки спомените на Сава Чукалов с полицейския рапорт, непредубеденият читател не може да не признае, че този път информаторът, макар царски служител, е предал вярно цялата атмосфера, владееща по време на юбилейното тържество. Подчертавам това, защото утрото бива повторено.

Да, в буржоазна България утрото за Шевченко се изнася втори път. При отново препълнен салон и стотици правостоящи. И отново полицейски рапорт: „Публиката беше изключително младежи от двата пола, като две трети бяха студенти и студентки, между които имаше и много от гостите сърби.“⁵⁴ Изобщо събитието е толкова впечатляващо, че дори реакционният в. „Утро“ е принуден да признае:

„Утрото на Шевченко бе повторено

Българо-съветското дружество в София повтори вчера Шевченковото утро по случай 125-годишнината от рождението на великия украински народен поет и художник. . .“⁵⁵

Също в София като продължение на юбилейните Шевченкови дни успешно минава и премиерата на „Наймичка“ по драматизация на А. Тогобочни. Отново инициатор за нейното поставяне е Българо-съветското дружество, където е сформиран малък самодеен театрален колектив с художествен ръководител Вл. Трандафилов. Премиерата на „Наймичка“ се е състояла на 16 юни 1939 г. в Кооперативния театър (днес — Оперетен театър).

В същност това не са изолирани явления в културния живот на столицата. След Пушкиновите юбилейни дни, за които вече се говори, през 1938 г. по подходящ за тогава начин се отбелязва 60-годишнината от смъртта на Н. А. Некрасов — излиза на български език книгата „Мъст и печал“, избрани стихотворения, съставители и редактори на която са Георги Бакалов (автор също на предговора) и Ангел Тодоров.

Специално на Т. Г. Шевченко е оказано още едно внимание: на 30 май 1939 г. в София бива открита изложба с негови рисунки. И тя има определен успех.

Това са факти, зад които стоят усилията на ония, които не могат да си представят развитието на нашата национална литература, изкуство и култура без постоянните и непрекъснато обогатяващи се контакти със съветската многонационална литература, изкуство и култура. Начело на тоя процес върви революционното ядро от българските писатели, литературни критици и философи-теоретици, които под ръководството на Комунистическата партия на дело осъществяват политика на все по-тясно сближаване и опознаване новата литература на народите на Съветския съюз. Това насочване по същество подпомагаше разяснителната дейност на Българската комунистическа партия, работеща по онова време в дълбока нелегалност, стимулираще нейното освободително дело.

И радостно е, че колкото и да беше преследвана съветската литература, тя винаги успяваше да преодолее всички прегради и да стигне до една част от българския народ. Факторите, които я възпираха, не бяха малко, но още повече се оказаха силите, които я разнасяха по заводи и казарми, гимназии и занаятчийски работилници, в кабинета на професора и в килията на политическия затворник. Пътят на новото наистина е необратим.

⁵² Съветската литература в България 1918—1944. Т. 2, с. 125.

⁵³ Пак там, с. 406.

⁵⁴ Пак там, с. 407. „Гости сърби“ — това е голяма група югославски студенти от Белградския университет, пристигнали по покана на Соф. университет по случай тържественото чествуване на 50-годишнината от основаването му — май 1939 г.

⁵⁵ Съветската литература в България 1918—1944. Т. 2, с. 454.

Последната за България предвоенна година — 1940 — е наситена с много и от най-различен характер събития. Например сключеният между хитлеристка Германия и Съветския съюз пакт за ненападение между другото имаше тази благоприятна, макар временна последица, че съветската книга стана по-достъпна за българския читател, по екраните се показваха филмите „Трактористи“ на И. Пиръев, „Медведь“ с М. Жаров по Чехов, „Светлый путь“ с Л. Орлова, „На Дунае“, „Волга, Волга“ на режисьора Г. В. Александров, „Сельско-хозяйственная выставка“, „Парад молодости“, „Минин и Пожарский“, „Сорочинская ярмарка“, „Богатая невеста“ (у нас се прожектира под заглавието „Украинска рапсодия“) и мн. др.

Напомням за тия незабравими културни празници на българо-съветската дружба, защото през същата 1940 г. на сцената на Народния театър в София е поставена от главния режисьор на театъра Н. О. Масалитинов (1880—1961) пиесата на А. Е. Корнейчук „Платон Кречет“.⁵⁶ Тази постановка, осъществена с първите сили на театъра, се превръща в крупно събитие не само в живота на артистите-изпълнители (Иван Димов — Платон Кречет, Ружа Делчева — Лида, Елена Снежина — Мария Тарасова, Аспарух Темелков — Берест), но и на цялата театрална общественост. В програмата за спектакъла (с портрета на А. Е. Корнейчук) наред с беглата характеристика на пиесите „Щурм“, „Гибелта на ескадрата“, „Платон Кречет“ и „Богдан Хмелницки“ не е пропуснато да се подчертае: „Корнейчук не е само драматург. Той е и общественик: народен представител и подпредседател на Върховния съвет на Украинската съветска република.“⁵⁷

С това именно чувство българският зритель възприема пиесата „Платон Кречет“ — преди всичко като спектакъл за новите отношения между съветските хора. Това схващане е прокарано в почти всички рецензии, появили се в печата. В една от тях четем: „Платон Кречет“ се изнася на наша сцена с истинско театрално вдъхновение. Тук красиво са съчетани усилията на актьори, режисьори и художник. Вярно е, че режисьорът е насочил играта на артистите в чисто психологическо тълкуване, но затова пък той е оформил едно цялостно представление, което дава правдива линия и тон на цялата пиеса. Масалитинов е изтъкнал живо и вдъхновено стремежа към новото, „към милионите слънчеви лъчи“ за човечеството, като е дал една постановка в типично реалистичен стил“.⁵⁸ За постиженията на актьорите рецензентът също е конкретен и доста верен в изводите: „Иван Димов изнася образа на Платон Кречет с удивителна простота и непосредност. Платон Кречет е главният герой на пиесата. Той носи заедно с председателя на изпълкома Берест истинската реализация на идеите на новия живот в Съветска Русия. Образът на Берест се изнася от Ас. Темелков с достойнство, такт и твърдост — което напълно отговаря на образа в пиесата.“⁵⁹ И последно наблюдение: „Усилията на всички артисти допринасят за едно истинско театрално тържество, което с толкова любов и възторг се възприема от нашата публика.“⁶⁰

Това е истина. Съвременниците са единодушни, че спектакли като „Платон Кречет“ са били рядкост в годините преди Втората световна война.⁶¹ И полицията с основание се е бояла от пиесата на Корнейчук и е правила всичко, което е било по силите ѝ, да ограничи или поне от малко омаловажи високия идеен и духовен резонанс върху зрителя. Достатъчно е да се каже, че извън столицата „Платон Кречет“ е поставена само в театрите в Бургас и Стара Загора. Специално в Стара Загора е измислен благовиден повод за пред полицията: на 21 януари 1941 г. местната културна общественост отбелязва 25-годишния юбилей на артиста Христо Христов (местен жител). Същевременно на това юбилейно тържество са поканени на гастрол от Народния театър в София Иван Димов и Аспарух Темелков, съответно в ролите на Платон Кречет и Бе-

⁵⁶ Преди „Платон Кречет“ в Софийския Народен театър са играни само две съветски пиеси: на 19 март 1931 г. минава премиерата на „Квадратурата на кръга“, комедия от В. Катаев, режисьор-постановчик Н. О. Масалитинов. Игрена е 16 пъти. На 26 март 1932 г. се състои премиерата на „Бялата смърт“ („Пурга“) пиеса от Д. Щеглов, постановка на Г. А. Стаматов (1893—1965). Игрена е 5 пъти.

⁵⁷ Програма на „Платон Кречет“, 1940 г. Архив на Народния театър „Иван Вазов“, София; препеч. в Съветската литература в България 1918—1944. Т. 1, с. 443—445. В по-пълнен вид същата животописна бележка за А. Е. Корнейчук е поместена във вид на Предговор към отделното издание на „Платон Кречет“, прев. Ст. Гендов, С., 1940.

⁵⁸ П е н ч о П е н е в. А. Е. Корнейчук — „Платон Кречет“. Пиеса в пет действия (играна в Народния театър). — Изкуство и критика, ноем. 1940, кн. 9.

⁵⁹ и ⁶⁰ Пак там.

⁶¹ Вж. подробно статията на Т. Павлов за спектакъла. — в. Заря, бр. 5758, с. г.

рест. Отново публиката е във възторг, звучи правдивото съветско слово. Как да се обясни този успех на „Платон Кречет“ на българска сцена?

Естествено не единствено с традиционното благоразположение на българския народ към всичко, идващо от страната на В. И. Ленин. Тук действуват много други фактори, между които не на последно място стои драматургичното майсторство на писателя. В центъра на „Платон Кречет“ са хората на съветската наука. И заслугата на Корнейчук е в това, че той отхвърля схемата на старата драматургия за лекаря-скептик и вижда у съветския хирург новатора и гражданина, човека с голям интелект. И още нещо: „В своите творчески търсения Платон Кречет не е сам. Наред с него авторът е поставил съветския държавен деятел Берест, мъжествен и чувствителен човек; скромният терапевт Бублик, успял за 25 години да изслуша деветдесет хиляди пулса, деветдесет хиляди сърца; санитарката Христина и младите интелегенти Лида, Валя, Стъопа.“⁶²

И отново ще кажа: случаите, за които говоря, не са изолирани явления в битата на българския народ. В борбата срещу монархията и капитализма съветската книга стоеше на предната огнева линия. От нея именно интелигенцията, работниците, младежта черпеха високи примери за подражание, в същото време бяха нейни най-ревностни пропагандатори, разпространители и укриватели от околото на полицията.

* * *

Това е накратко героичната летопис на българо-украинско-руските литературни контакти и творчески взаимоотношения в годините между двете световни войни. Не претендирам да съм обхванал всички имена и художествени произведения, но и от казаното, струва ми се, става ясно, какви усилия е коствало на българските автори всяко ново и актуално творение на младата украинска съветска литература да се направи достойни на нашия читател или зрител. Понесените жертви в това отношение се възмездиха стократно, когато и у нас победи социалистическата революция.

ПИСМА НА САЛВАТОРЕ КУАЗИМОДО

През лятото на 1964 г. големият италиански поет (Нобелов лауреат) Салваторе Куазимодо гостува в страната ни по покана на Съюза на българските писатели. Той посещаваше за пръв път България, която му бе позната само като географско понятие; за нея той бе слушал обаче да му говори известният прогресивен италиански публицист и художествен критик Марио Де Микели, негов близък приятел, който бе гостувал в нашата страна, беше превеждал стихове от Вапцаров и от други наши поети-антифашисти, загинали в Съпротивата. Преди това, през 1957 г., на една среща между съветски и италиански поети в Рим Салваторе Куазимодо бе изнесъл беседа на тема „Поезията на нашето време“, в която италианският поет бе поставил на висок пиедестал поета-революционер и комунист Никола Вапцаров, прочитайки в превод на своя език известното Вапцарово стихотворение „История“. За Куазимодо Вапцаров олицетворяваше духа, ритъма и атмосферата на поезията на новото време, обгорена от пламъците на световния конфликт, очертал ярка идеологическа линия в световната поезия.

По време на десетдневното пребиваване на Куазимодо у нас, когато придружавах в маршрута му из нашата страна, италианският поет неведнъж подлавяше в разговора ни проблема за поезията на нашето време. По-продължителен беше престоят му на „Златни пясъци“, където той прекара един ден в разговори с наши писатели, на почивка по онова време в станцията. Ландшафтът на „Слънчев бряг“, където поетът разгледа курортното устройство на този прелестен кът от Черноморието, му напомняше брега на неговата родна Сицилия. Особен интерес

⁶² А. Е. Корнейчук. Платон Кречет. С., 1940, с. 6.

възбуди у нашия гост „Калиакра“ с нейния оригинален морски изглед. „Калиакра“ се връза силно в спомена на поета и му достави мотив за интересно стихотворение, което влезе в съдържанието на последната му сбирка, озаглавена „Несравнима земя“. Стихотворението бе преведено на български от поетите Атанас Далчев и Александър Муратов и поетът Димитър Пантелеев го включи в съставената от него антология „Поети, приятели на България“. Пребиваването на Салваторе Куазимодо в страната ни го свърза с България и своето топло и искрено чувство поетът изрази впоследствие в лични писма и особено в една статия, която се яви на страниците на римското илюстрирано издание „Ил темпо“, с която Куазимодо отговаряше на писанията на един негов съотечественик журналист, който бе казал груби неистини за България в един свой репортаж след пътуването си в нашата страна. За това италианският поет говори в едно от писмата си, които публикуваме.

Николай Дончев

Милано, 5 септември 1964
корсо Гарибалди 16

До Николай Дончев
Съюз на писателите
София

Драги Дончев, бих желал да Ви кажа с какво приятелство си спомням за Вас и колко много Ви благодаря за милоото Ви гостоприемство. Дните, които прекарах в България, сред „естествената“ тишина на Варна, остават крепки и непокътнати в сърцето ми. Може би неповторими.

Тук заварих планина от писма и книги. Трябва да се освободя набързо от задълженията, преди да отпътувам за Мексико.

Надявам се да Ви видя скоро в Италия и Ви пожелавам благоприятно и хубаво време за работа. Аннамария Анджолети си спомня и Ви благодарим за приятелското съпровождане.

Горещо Ви прегръщам, Ваш Салваторе Куазимодо

П. П. Поздравете софийските приятели.

З а б е л е ж к а. Аннамария Анджолети придружаваше поета.

Милано, 23 септември 1964
корсо Гарибалди 16

Драги Дончев, благодаря Ви за любезното писмо и Ви пиша много набързо в навечерието на моето заминаване за Мексико.

За „Литературна мисъл“ мога да Ви избира едно от есетата ми в книгата „Поетът и политикът“. Знаем, че притежавате изданието на Шварц. Когато излезе писанието ви, ще бъда радостен да го прочета.

Прилагам Ви страница от „Темпо“, където публикувах статия върху България в полемика с „носталгичните“ идеи на журналиста Лили, който бе писал в статия, печатана в „Кориере делла сера“ много едри лъжи.

Още веднъж голяма-голяма благодарност за Вашето мило придружаване и сърдечно ръкописване. Много поздравя от Аннамария.

Ваш Салваторе Куазимодо
и Аннамария Анджолети

Милано, 19 ноември 1964
корсо Гарибалди 16

Драги Дончев, благодаря за писмото и за новините в него. Нашето пътуване в Мексико беше наистина интересно и се надявам да Ви предам лично моите впечатления.

Почти сигурен съм, че ще бъда в Сицилия за срещата на КОМЕС в първите дни на м. декември и ще се разговорим двамата, както по време на пребиваването ми в България.

Изпращам Ви отделно сбирка от моите неиздадени стихотворения, отпечатани като приложение към една студия на Дж. Салвети. Не са още „Да даваш и да имаш“, но са вече нещо подобно. (Касае се до предпоследната сбирка стихове на поета. — *Н. Д.*)

С приятелска почит и много сърдечни поздрави от страна на Аннамария, Ваш *Салваторе Куазимодо*

З а б е л е ж к а. КОМЕС е несъществуващата вече „Европейска общност на писателите“.

31 август 1966, Милано

корсо Гарибалди 16

Драги Дончев, разпоредих да получиш от издателя Мондадори тома със стихове на Аргези (крупен румънски поет — *Н. Д.*). За съжаление издателят не е бил много внимателен и една от най-грубите грешки е задето като родно място на поета е сложил Будапеща вместо Букуреш.

Благодаря Ви за живия интерес, който проявявате към мене. Надявам се да се срещнем в скоро време, дори и ако не мога да дойда в България, където Съюзът на писателите ме е поканил за началото на октомври, понеже по същото време имам други ангажименти, между които премията „Кианчано“ (поетът е председател на журито. — *Н. Д.*)

Аннамария, заедно с мене, Ви поздравява сърдечно, ваш *Салваторе Куазимодо*

Г Д Р

WEIMARER BEITRÄGE — Берлин, Ваймар,
1978, кн. 9

В рецензираната книжка привлича вниманието изследването на Клаус Хермсдорф „Наченки на възприемането на Кафка в социалистическата немска литература“. Като отдава дължимото значение на пражкия писател, дал нови подтици в осмислянето и преоценката на обществените и политическите условия от годините след Първата световна война в Европа, авторът разглежда преди всичко влиянието на Франц Кафка върху първомайсторите на немската социалистическа литература Бертолт Брехт и Ана Зегерс.

Според Клаус Хермсдорф разказът на Ана Зегерс „Среща на път“ от сборника ѝ „Странни срещи“ е онова късно, може би последно свидетелство за възприемането на Франц Кафка в социалистическата литература, което едновременно напомня за неговите наченки и е съхранило историческия му развой. Защото този разказ, написан през 1972 г., съвсем не е създаден само заради узаконяването на „символичните и фантастични изображения, на притчите и легендите“ в съвременното изкуство. Той не може да се схваща и като допълнение към голямата дискусия, която бе причинена от конференцията за Кафка в Либлице през 1963 г., въпреки че Ана Зегерс след това за пръв път спомена публично за намерението си да напише статия или разказ за Кафка, Гогол и Е. Т. А. Хофман. Това изявление тя направи през 1965 г. на една международна писателска среща във Ваймар.

Ана Зегерс започва да се занимава с Кафка през средата на 20-те години, когато излизат първите непубликувани творби на починалия през двадесет и четвърта година писател. Тези творби бързо се разпространяват сред широк кръг от читателска публика. Началните стъпки на Герхарт Хауптман, Томас и Хайнрих Ман са за младото поколение вече литературна история. То преживява и изгрева, и залеза на експресионизма. Младите писатели скептично наблюдават общественото, както и литературното бойно поле. Как се поражда у тях интерес към Кафка, може да се обясни с техните мирогледни и литературни разбирания, както и не на последно място с колегиалното посредничество, което Кафка е

имал в литературната общественост. Освен писателя Макс Брод за Кафка се изказват благосклонно Херман Хесе през 1925 и Томас Ман през 1927 г., а Курт Тухолски написва през 1926 и 1929 г. рецензии във „Велтбюне“, където нарича романа „Процесът“ най-невероятната и силна книга, която е излизала през последните години, жестока смесица от най-остър реализъм и нещо подземно“. Той отбелязва, че „значението на този писател ще нараства, както и на неговите трудно достъпни, никога непрочитани докрай книги“. Според Брехт по-компетентен тук е бил писателят Алфред Дьоблин, който през 1927 г. се изказва в „Литературвелт“, че романите на Кафка са напълно правдивы записки, че не са измислици, а представляват странна смесица от действителност и фантазия, но въпреки това са подредени около един напълно истинен и реален център. Кафка излъчва според Дьоблин огромно обаяние, защото е успял да проникне докрай в действителността. Ала най-важният посредник на Кафка според автора на статията е без съмнение Валтер Бенямин. Той сравнява разказите на Кафка с неизчерпаеми народни песни и приказки и вижда в тях истински пророчески смисъл. Трите „романа“ на Кафка — „Процесът“, „Замъкът“ и „Америка“, както и сборникът му с разкази „При строежа на Китайската стена“ предизвикват още на времето изумление, за което споменава и Ана Зегерс.

Да се познава един творец още не означава за писателя, че може да възприема нещо от него и да го направи фактор на собственото си изкуство, отбелязва авторът. В този смисъл при Брехт и при Ана Зегерс се забелязва едно продуктивно усвояване на Кафка: това не е обикновено „влияние“, а динамичен процес, който извежда от емоционалния интерес към критическо-теоретичните рефлексии и от двете към онази точка, където подтиците от чуждото произведение се възприемат в собствената творба — както е в предложения от Ана Зегерс литературен образ на Кафка в разказа ѝ „Среща на път“.

Творчеството на Кафка се възприема от писатели като Брехт и Зегерс не толкова като явление от отминалото „експресионистично десетилетие“, а по-скоро като образец на след-експресионистичния „авангард“, като съставна част от многообразните процеси на мирогледното и литературното самоопределение на едно ново поколение. В това отноше-

ние творчеството на Кафка е спечелило много, отбелязва авторът, защото „в ерата на спекулирането с литературни новости Кафка сякаш бе защитен от подозрението, че неговото творчество би могло да бъде касово. Името на Кафка още не бе станало модно за буржоазната литературна наука.“ Именно затова Брехт се позовава на Кафка тъкмо когато се противопоставя на „буржоазната“ литература. През 1931 г. по време на своя най-радикален период, когато се включва в революционното работническо движение, Брехт дори нарича Кафка „истински болшевишки писател“. Според автора на статията тук ясно проличава, че Брехт умозрително разделя „органичното явление на Кафка“ и когато го нарича, както и самия себе си, „болшевишки писател“, той набляга именно на онази страна, която събужда интереса му към Кафка. На първо място това не е интерес към „литературната техника“, а към обобщението в описанието на една епоха, белязана от залеза на „света от вчера“ и от прехода на „либералния“ капитализъм към империалистически монополизъм. Валтер Бенямин отбелязва Брехт, че той толкова добре бил изучил Кафка, че го познавал „като собствения си джоб“. Основното изживяване на Кафка е според него „страхът от безкрайния растеж на градовете“. За двамата писатели романът „Америка“ става символ на абсурдните човешки отношения в съвременния технизирания свят. Когато Брехт разговаря с Бенямин за Кафка, неговата опера „Махагони“ е вече завършена, а в нея основният мотив е все потрудните жизнено условия именно в „големите градове“. След премиерата на „Махагони“ — критиката за пръв път се спира на отношението между Брехт и Кафка. Брехт все още нарича Кафка „болшевишки писател“, защото той му предлагал „епичен материал“ за обществените условия, които оправдават неговото „болшевиизиране“. Така „материалистическата естетика“ на Брехт още през 20-те години му дава възможност да се добере до едно диалектично възприемане на художественото явление Кафка. Но едва по-късно по време на емиграцията, за него настъпва периодът на истинското литературно-практическо усвояване на Кафка.

Заграбването на властта от Хитлер в Германия причинява у редица социалистически немски писатели от онази епоха значителни мирогледни сътресения и тъкмо емиграцията им донася онзи обобщен или пък конкретен житейски опит, който би могъл да ги приближи до светоусещането на Кафка. Тъкмо по време на емиграцията Брехт се занимава задълбочено с разказите и романите на Кафка. Теоретично-полемичният му интерес към пражкия писател се свързва на този етап преди всичко със стремежа му да провери чрез Кафка собствените си подбуди за творческа дейност.

Според Клаус Хермсдорф на Брехт не са правели впечатление „измъчените трагични“

писатели. В действителност — по отношение на житейското повеление мирогледа и творческите намерения — почти са немислими по-големи противоположности, отколкото между Брехт и Кафка. Но може би този антипод произлиза именно за тяхната връзка от тяхната „близост“, смята авторът. Където свършва Кафка, там започва Брехт.

С оглед на собственото си творчество Брехт намира интерес тъкмо в параболичните произведения на Кафка. Създадените от Брехт през 1933 г. „Поправки на старите митове“ са написани именно под влиянието на Кафка, подчертава авторът. Книгата на Кафка „При строежа на Китайската стена“ съдържа разказа „Мълчанието на сирените“, а при Брехт това гласи „Одисей и сирените“. По този повод сам Брехт отбелязва: „И за тази история може да се намери „поправка“ при Франц Кафка, защото тя наистина не е много верооятна в нашето време. Разликата тук не е в това, че и двамата писатели изменят текста на митологичното предание. При Кафка, както и при Брехт сирените изобщо не пеят, когато хитроумният Одисей преминва с кораба си покрай тях. При Кафка те мълчат, защото „при вида на щастието, изписано върху лицето на Одисей, те са принудени да мълчат“. При Брехт обаче те като измамани проститутки ругаят „неуверения, предпазлив провинциалист“, на когото не могат да покажат уменията си. Версията на Брехт е пълна противоположност на варианта на Кафка. Въпреки това двете версии са свързани помежду си, и то не само поради техния предмет, а и в противодействието си една на друга, заключава Клаус Хермсдорф.

В по-нататъшните опити на Брехт да свърже романа и параболата в една модерна разказвателна форма прави впечатление, отбелязва авторът, че и той подобно на Кафка достига до някакви граници на художественото пресъздаване. Така например романът му „Делата на господин Юлий Цезар“, амбициозен проект от годините на емиграцията, е останал само фрагмент. Но не толкова в тази външна страна откриваме странно сходство с романите на Кафка, останали също фрагменти, колкото в обстоятелството, че по всяка вероятност по начало не е можело те да бъдат завършени, което е заложено в епичната им идея. Така сякаш Кафка и Брехт работят на противоположни и едновременно с това диалектически свързани полюса на едно и също естетическо проблемно поле. И двамата са били убедени, че простото художествено отражение не може задълбочено да пресъздаде съвременната действителност.

Според Брехт творчеството на Кафка е къснобуржоазен „документ на човешката безизходица“, но все пак има голяма полза то да бъде изследвано. То е „Отражение на една разпокъсана епоха“ — с това са съгласни и Брехт, и Зегерс. Въпреки това усвояването на Кафка от Ана Зегерс минава по други пъгища. По време на дебатите от реализма през годи-

ните на емиграцията тя се застъпва не толкова за използването на „литературните техники“ на къснобуржоазните автори, колкото за застрашения по особен начин творец от историческото развитие, творец, чужд на Брехт, но на нея твърде близък. Тя нарича този тип творци като Ленц, Клайст или Хьолдерлин, „некласически“ писатели, които схващат реалността на една кризисна епоха като истински „шок“, така че застават пред нея, без да могат или да искат да я преодолеят. Това, че Ана Зегерс включва и Кафка към този „трагичен тип“ писатели, се потвърждава от нейния разказ „Среща на път“. В него тя пресъздава образа на Кафка, който се опасява дали неговото творчество ще стигне до идните поколения — не само поради съмнения в художествената му стойност, но по-скоро поради загриженост дали бъдещият читател ще схване връзката на произведенията му с времето, Ана Зегерс кара Кафка да изрече следните думи: „Ако поради някоя нещастна случайност след смъртта ми остане нещо от моето творчество, то едва ли ще си спомнят, че съм роден в монархията на Хаубсбургите, а съм живял и умрял в Чехословашката република. „Не смяната на правителствата, а смяната на епохата — това узаконява неговото творчество като документ, отбелязва авторът на статията, защото зад всичко, което Кафка е написал, се усещат мъката, несигурността и съмненията, подтикващи човека да преобрази действителността.

Максимална експресивност при използването на минимални езикови средства — това е целта на разказвача Кафка, нещо, което Ана Зегерс открива и го възприема. Но нравственият императив, който разделя естетическия морализъм на Ана Зегерс от този на Кафка, изисква продължителен диалог с неговото творчество, смята Клаус Хермсдорф. Под влияние на опита от емиграцията Ана Зегерс казва: „Когато ме диреха в Париж, окупиран от Вермахта, където лабиринтът ставаше все по-тесен, аз съвсем не се нуждаех от някакъв измислен лабиринт, както у Кафка.“ Особено в романа на Зегерс „Транзит“, пи-

сан между 1940 и 1942 г. се забелязват важни паралели с Кафка. Преди всичко пресъздаването на „убийствената бюрокрация“ на консулствата направи на времето силно впечатление на критиката и тя заговори за някакво „сродство със света на виденията на Кафка“. В „Транзит“ е описана преживяната действителност на самите емигранти. И тук, както при Кафка, действащите закони са абсурдни. В романа се разглежда човешкото поведение пред лицето на „необяснимото, заплашващото и фаталното“. Романи като „Процесът“ и „Замъкът“ на Кафка предлагат такива примери на поведение и като че ли допълват поегиичния подтекст на „Транзит“. Разказвачът в книгата на Зегерс, който е без име и без минало, среща в Марсилия хора, изцяло овладени от мисълта за „ТРАНЗИТА“, подобно на Йозеф К. от романа на Кафка, който очаква своя процес. Така един бивш капелмайстор от Прага го съветва „Не трябва да се оставяте да ви раздвояват. Трябва да мислите само за вашия Транзит. Вие сте длъжен, ако смея да кажа, за известно време да забравите вашата цел. Сега имат значение само транзитните визи. Иначе нищо няма да стане с вашето заминаване. Сега най-важното е да обясните на консулите, че нещата са сериозни за вас!“

Литературно Ана Зегерс разбулва мита Кафка, като пренася теми и примери на поведение от неговите романи в едно социално и историческо определено пространство на „действителността като цяло“, отбелязва авторът. За своите ранни литературни проекти сама Ана Зегерс казва: „Пред мене имаше две възможности — да пиша за това, което днес ме вълнува, или да пресъздам богатството от багри на една фантастична измислица. Желаях да обединя и двете, но не знаех как.“ А че в нейното творчество оживяват и двете тенденции, като взаимно се допълват, е резултат от насърчението и предизвикателството тъкмо на онези писатели, с които тя се среща по фантастичен начин в разказа си „Среща на път“ и сред които заема своето място Франц Кафка.

В. К.

„МЕЖДУ ФОЛКЛОРА И ЛИТЕРАТУРАТА“
от ПЕТЪР ДИНЕКОВ

Изд. Български писател, С., БП, 1878. 503 с;

Новата книга на Петър Диневков „Между фолклора и литературата“ предизвиква към размисъл всеки специалист и всеки читател, който се вълнува от богатата и драматична съдба на многовековната българска литература. Започнала своя възход с бляскавото дело на първоучителите Кирил и Методий, познала периоди на разцвет, оказала могъщи влияния върху други славянски и неславянски народи, българската литература минава през изпитания, на каквито други литератури може би не биха издържали. И през цялото време на възход и погроми тя се намира в сложни, често пъти изключително благотворни връзки с фолклора.

Взаимоотношенията между фолклор и литература са едни от най-трудните за изследване проблеми на българската литература и проучванията, посветени на тази тема, са малко. През последните години обаче се появиха две особено ценни книги: „Увод в южнославянския реализъм“ (второ издание под заглавие „От фолклор към литература“) на Боян Ничев и разглежданата книга на Петър Диневков. Работата на Боян Ничев вече получи своята висока оценка, затова предмет на моята рецензия ще бъде книгата на П. Диневков. Откъдето и да започнем да разглеждаме сборника със статии „Между фолклора и литературата“, не можем да не изтъкнем на първо място изключителната ерудираност на П. Диневков по разглежданите въпроси. Той е от малкото български литературоведи, които познават еднакво добре както старата, така и новата и съвременната българска литература. Заедно с това той е един от най-известните наши фолклористи. Подобно стечение на благоприятни фактори се среща рядко в науката. Акад. Диневков не си е поставил за цел монографично изследване на разглежданите въпроси. В своите статии той е засегнал различни аспекти на взаимоотношенията между литература и фолклор. Въпреки това в крайна сметка се получава едно почти цялостно разглеждане на тези взаимоотношения. Още в първата статия „Фолклорът в историческата съдба на българския народ“ Диневков разглежда средищното място, което заема фолклорът в духовния живот на българина през вековете. На базата на сериозни проучвания и

наблюдения авторът проследява ролята на фолклора като огледало на историческото минало на народа, влиянието на фолклора върху народното съзнание и функцията на фолклора в развитието на българската култура, за да заключи: „Хилядолетната функция на фолклора като култура на народните маси има важно значение в историческото развитие на българския народ.“ Тук заслужават внимание както мислите на учения за ролята на фолклорната естетическа система до наши дни, така и мислите за влиянието на фолклора от средата на XIX в. като един от най-важните фактори при развитието на новата българска литература. Извеждайки ред ценни изводи, авторът същевременно поставя и нови проблеми за разглеждане, като например социологическите проблеми на фолклора, които първа подлежат на изследване.

Една от най-ценните работи в разглеждания сборник е статията „Фолклор и литература“. Тук Диневков не само проследява споровете по този въпрос у нас и в чужбина, но и предлага свои схващания по този наистина възлов проблем. Особено впечатлява неговото наблюдение за докосването на фолклор и литература през Средновековието, макар и на различна мироследна основа: „Следователно фолклор и литература са израснали върху различна мироследна основа, развиват се в различна социална среда и когато в Средновековието се докосват, те се срещат в низините — там, където живеят апокрифи, разкази, народни жития, легенди.“ Ключово място в разбиранията на П. Диневков за връзките между фолклор и литература заема неговият възглед, че това са две страни на една и съща дейност и че ние трябва да търсим синтезата, а не противопоставянето. При това положение Диневков съвсем основателно и справедливо опонира на възгледи, битували още от времето на Пенчо Славейковата статия „Българската народна песен“ (1904), в която той стига до пълно противопоставяне на фолклор и литература в историята на нашата култура през средните векове. Като лайтмотив на цялата книга на Диневков може да се приеме мисълта на учения, че фолклорът и литературата често вървят ръка за ръка, че те са „две духовни стихии, които в своето историческо развитие могат не само да се срещнат и докоснат, но да се преплетат и да тръгнат по общ път“. Тук Диневков има пред вид ролята, която изиграва народното

поетическо творчество за основно преобразяване на литературата ни през Възраждането. Динеков използва ред примери, за да покаже тези преплитания, като се почне от Найдено Геров, П. Р. Славейков, Г. Раковски, Никола Козлев, Константин Миладинов, Любен Каравелов и се стигне до Христо Ботев. В прозата той посочва имената на Васил Друмев, Любен Каравелов, Илия Блъсков, Т. Г. Влайков, П. Ю. Тодоров. Специално място е отделено на отношението на Пенчо Славейков и на Яворов към народното творчество, а между двете световни войни на Йордан Йовков и на Елисавета Багряна. Че фолклорът продължава да носи живителна сила за литературата, ни говори и творчеството на двама самобитни съвременни писатели като Йордан Радичков и Николай Хайтов. На тях авторът е посветил и специална статия „Фолклорът и творчеството на Николай Хайтов и Йордан Радичков“. (Аз бих добавил имената и на трима съвсем млади белетристи като Димитър Яръмов, Георги Мраковски и Анчо Калоянов, а в поезията на Марин Георгиев.) Особено внимание заслужава и въпросът за т. нар. фолклоризъм, за който Динеков посочва примери в следосвобожденската литература (преди това той не е така функционален и продуктивен).

В своя сборник Динеков ни предлага и няколко изследвания върху отделни жанрове на фолклора. Това са работите „Хайдушките народни песни“, „Българската народна балада“, „Народни легенди и предания в старата литература“, „Битови приказки“. На тези теми в нашата наука е писано недостатъчно. Особено за народните легенди и предания в старата литература и за битовите приказки. Авторът на тези изследвания отделя голямо място на художествената специфика и сила на разглежданите жанрове и на ролята им в нашето литературно развитие. Търсейки примерно особеностите на българската балада, ученият я определя като „балада от романтичен тип“, а нейна характерна отлика е дълбокият ѝ трагизъм. Ние рядко срещаме и проучвания върху поетиката на различните дялове на българския фолклор. В това отношение статията „Някои особености на поетиката на съвременната народна песен“ (1960) заслужава специално внимание не само като първи опит в тази област, но и с професионалната вещина на своя автор. Но мисля, че ученият е платил известна дан и на увлеченията, които нашата фолклористика проявяваше към съвременната народна песен през 50-те години, като за сметка на идейността игнорираше художествените достойнства на съвременния фолклор. А, както посочва на друго място Динеков, в обсега на изследвача трябва да влизат преди всичко „ония произведения, които имат художествена стойност“.

В книгата си П. Динеков нееднократно засяга и въпроса за връзката на фолклора с живота на народа. Без тази връзка фолклорът е немислим, именно чрез нея той черпи

своята магическа сила. Авторът на „Между фолклора и литературата“ разглежда и такива интересни въпроси като „Фолклор и история“, „Език и народна съдба“. Той посочва различията, които съществуват между език на фолклора и диалект, за да изведе една изключително плодотворна идея за фолклора като отворена естетическа система. В „Език и народна съдба“ Динеков пише: „Фолклорът получава възможност да отразява живота, съзнанието, чувствата не само на затворена, ограничена, локална среда; заедно с това той е една отворена система, в която се включват непрекъснато чрез езика нови светове. — нови светове в пространството и времето и този непрестанен процес придава на фолклора общонародни черти. В това се състои диалектиката на неговото развитие: динамично съжителство на конкретното, локалното, временното с общото, общонародното, „надвременното“. Все във връзка с въпроса за отношението между фолклор, език и народна съдба ученият констатира, че „съществува пълно единство между фолклор, език и народ“. Като апотеоз на любовта на големия учен към неизчерпаемостта на духовно богатство на българския народ звучат думите от цигираната статия: „Застанеш ли ням спрямо народа си, ти вече преставаш да му принадлежиш.“

Много богати наблюдения прави нашият известен литературовед и по отношение на проблема за преминаването от фолклора към национална култура в двете си статии: „От фолклорна към национална култура“ и „Между фолклора и литературата“. От всички наблюдения и изводи на Динеков обаче най-актуални според мен са неговите констатации за ново сближаване на литературата с фолклора през последните двадесет години. Това сближаване доведе не само до освежаване на поетиката на съвременната литература, но и засили нейното духовно родство с големите традиции на миналото. Йордан Радичков, Николай Хайтов, Антон Дончев, Генчо Стоев, Вера Мутафчиева, Станислав Сивриев, а и много млади след тях черпят от един от най-плодотворните извори на българската литература. Нещо повече, аз смятам, че през 60-те години такива автори като Димитър Талев, Николай Хайтов и Йордан Радичков възродиха интереса изобщо към българската литература, който беше позалинял.

Петър Динеков извежда въпроса за връзката между фолклор и литература като същностна черта на българското художествено слово и това може би е най-голямото достойнство на неговата книга. Защото от частен литературоведски проблем той се превръща в характерен белег изобщо на българския литературен модел.

„Между фолклора и литературата“ е книга, богата не само с нови изследователски идеи и концепции. Тя като че ли е написана и по-артистично. Като започнем от краткия предговор на автора и свършим с портретите на видни български фолклористи и събирачи

на фолклор като братя Миладинови, Кузман Шашкарев, Стефан Веркович, Христо Вакарелски, Пветана Романска, Димитър Осинин.

Много още може да се пише за книгата на Петър Динеков, но в една рецензия нейната проблематика едва ли би могла да бъде изчерпана. Тук не можем да не споменем богатата осведоменост на учения, познаването на съвременните постижения в областта на литературознанието не само у нас, но и в чужбина, прецизния изследователски апарат.

Книгата „Между фолклора и литературата“ има приносен характер не само по отношение на разглеждания проблем фолклор—литература, но и по отношение на въпросите за периодизацията на българския фолклор, на неговото конкретно естетико-художествено изследване и пр. В този смисъл сборникът „Между фолклора и литературата“ е сред най-сериозните постижения не само в голямото научно дело на Петър Динеков, а и изобщо в нашето съвременно литературознание.

Луко Захариев

СЪВРЕМЕННИЦИ ОТ АТАНАС СВИЛЕНОВ

С., БП, 1879

Критическият дневник на Атанас Свиленов „Съвременници“ обхваща период от време, включващ повече от едно десетилетие. Литературните явления, които той обсъжда, са от областта на лириката, прозата и критиката — една обширна територия, в която авторът свободно избира своите пристрастия. Честото участие на А. Свиленов в оперативните форми и вроденият му верен литературен усет са създали бързите и точни рефлексии на перото му.

Внушително впечатление правят в книгата „Съвременници“ портретните изследвания за отделни поети. Често в разгадаване магията на поезията Свиленов е в своята стихия. Открояват се с вътрешна пълнота и интересно критическо вникване портретните скици за Г. Джагаров, Л. Левчев, П. Матев, В. Петров, Блага Димитрова, Г. Свежин, Д. Дамянов, Н. Инджов, П. Алипиев, П. Караангов, М. Шошкин, Н. Йорданов. Портретният жанр в критиката е един от най-трудните и А. Свиленов показва полчерган афинитет към него. С безпогрешен усет той се насочва към сърцевината на проблемите, които характеризират отделната поетична личност. С точни штрихи се очертава атмосферата, връзката с поколението, приликите и отликите в поетичните интонации на авторите. Не от питатите и от фактите само, а по-скоро от цялостното „сглобяване“ на материала, от композиционните обрати, асоциации и връзки се разкриват в статиите особеностите на всеки творец поотделно. Прозвучава страстно патриотично-мъжественият, суров и нежен поетичен глас на Джагаров. Пред читателя изпъква в раз-

движен план неговата обаятелна, неспокойно-търсеща драматична натура.

Особено интересен в книгата е критическият триптих за Л. Левчев. Обхванато е развитието на поета в различни интервали от 1961 г. до 1977 г., т. е. от момента, когато около поезията на Левчев най-много се спореше, до днес, когато той получи световно признание. Самият Свиленов е от априлското поколение на Левчев и може би тъкмо това му е помогнало да почувствува и прозре още в първите малко непривично дръзки прояви на поета неповторимостта и новаторството на неговото самобитно модерно дарование. Младежката разпаленост и жар, с които критикът защитава на времето оригиналния почерк на Левчев, са характерни и днес за стила на Свиленов. Годишите не са намалили остротата и чувствителността на критическите му реакции, не са притъпили изострения му поетичен вкус.

Към сивия поток в поезията Свиленов е безпощаден и воюва със страст и непримиримост. Неслучайно той включва в своята книга и няколко острокритични рецензии за някои негативни прояви в поетичната нива, в която не липсват бурени („След десетата книга“, „Сноп с плевели“, „Експерименти и резултати“ и др.). Свиленов не се отрича от критическите си пристрастия, готов е винаги да спори и да защитава това, в което вярва и което истински цени. Неговата полемичност не е издребняване и не прераства никога в заядливост. Обикновено критикът, дори и когато изказва най-отрицателно мнение, се стреми да бъде пределно обективен, да посочи и някои положителни страни, ако действително има такива.

В критическата си практика Свиленов е находчив и артистичен. Той умее с лекота да борави с фактите и да извлича от тях максимума, за да докаже своята теза. Владее майсторството да види и подбере важното и неповторимото у един творец, това, което го отличава от другите. Затова не се забелязва повторимост в критическия му маниер, защото подхожда към всекиго с мярка, която най-точно му приляга. Можем дори да не сме напълно съгласни с някои оценки, но критикът успява убедително да разгърне виждането си за отделния поет, да го представи в светлина, която изяснява най-важното в неговия натюрел.

За Блага Димитрова и Валери Петров има вече много изписани страници. Но ако прочетем критическите миниатюри „Драмата да живееш истински“ и „Валери Петров“ ние сме покорени от чистотата на критическото преоткриване, от новия блясък, с който се открояват вече познатите черти. Като обединяващ мотив в поезията на В. Петров е посочено усещането за преходността между крайностите, връзката между младостта и старостта. Иронично-философският подтекст не натежава в стиха поради въздушната лирична виртуозност у В. Петров, която преминава естествено и в неговите пиеси и филми. При-

носът на В. Петров в областта на киното се свързва съвсем непосредствено с цялостното поетично дело на този много интелектуален съвременен наш творец. Като разглежда стихосбирката „Как“ на Блага Димитрова, Свиленов открива особения вид драматизъм в нейната поезия. Ако сама не даде, тя не може да се радва истински на полученото — в този неизмислен, а само неин вътрешен драматизъм се крие ключът за разбирането на нейната нелесна и нелека съвременна женска съдба и поетична природа. Критикът търси и установява индивидуалната хармония на всеки творец, вживява се в човешката и естетическата му драма, които обикновено са във взаимна връзка.

В „Съвременници“ ще срещнем интроспекции и за поети, за които не са създадени критически клишета или по-точно Свиленов подхожда към творбите им със свои собствени радарни. Към тази малка поредица спадат статиите: „Като вечерна музика“ (П. Карангов), „Вярност към себе си“ (Н. Йорданов), „Поемите на Г. Свежин“, „Н. Инджов“, „Животът в жива светлина превърнат“ (Д. Дамянов), „Поетичната територия на един творец“ (М. Шопкин), „Единствената книга на поета“ (П. Алипиев). За всички тези ненашумели автори или с по-скромни количествени изяви Свиленов е намерил отличителен белег и е загатнал образа им. Без да споделяме всички концепции, ние очакваме от Свиленов и в бъдеще да поднася такива открития като изненадващо проникновеното есе за П. Алипиев.

Лично на мене сравнително кратките бележки за съвременната проза в книгата на Свиленов ми бяха особено интересни. По брой засегнатите автори са малко: Г. Караславов, Б. Райнов, Д. Фучеджиев, В. Зарев. Може би на територията на прозата Свиленов тепърва ще направи свои нови открития. Но и включените тук статии доказват способността на критика да рефлектира много точно не комплекса от проблеми, които носи със себе си днешната наша проза. Най-сполучливи са портретите за А. Гуляшки и Владимир Зарев. Без да си приличат и без да става и дума за паралел между тях, тези двама автори са с подчертано урбанистично виждане, с голяма мащабност в проблематиката и с упорито търсене на духовните измерения в психиката на съвременния човек. Този творчески максимализъм, изглежда, особено привлича Свиленов. В портрета на А. Гуляшки критикът включва в състен вид летописа на прозата ни през тридесетилетието. Образът на белетриста е очертан на фона на развитието на литературата от Девети септември насам, като фокусът е насочен главно към особеностите на разглеждания творец. Добре е подчертана новаторската същност на проблематиката у Гуляшки, неговото плодотворно развитие през различните етапи и задълбаването във вътрешния свят на все по-голям брой персонажи. От ловец на идеи Гуляшки се превръща в истински художник, който в

последните си творби убеждава с плътността на повествованието. Свиленов правилно отделя внимание на интересната по замисъл повест „Случаят Ставрев“ на Гуляшки, защото тя набелязва тематичен водораздел не само в неговото собствено творчество. Художественото изследване на различните български родове и семейната генетика, погледната от съвременен аспект, е въпрос, който също малко или повече е маркиран в творчеството на Гуляшки. Тази тема, изглежда, тепърва ще залегне в творческите търсения на съвременните белетристи. Но пионерската роля на А. Гуляшки трябва да бъде отбелязана.

Много задълбочени, открояващи се и заредени с критически открития са кратките бележки на Свиленов за „Денят на нетърпението“ на В. Зарев. Тук можем да видим в кондензиран вид ценни наблюдения за тенденциите и посоките в развитието на най-новата наша проза. Образът на младия белетрист присъствува с богатството на своите оригинални търсения и достижения, със социалния и морален разрез, който той прави на социалистическото общество. Свиленов съвсем правилно отбелязва това вече видимо откъсване от „региона“ в съвременната проза и същевременно наблюдаването на неотменната връзка с „Дунавския край“ у В. Зарев, която се проявява вече като допълнителен смислов шрих при характеристика на образите или координация на времето. Като очертава самобитните белетристични постижения на В. Зарев в романа „Денят на нетърпението“, Свиленов предусеща направлението на неговата творческа динамика на фона на бъдещите нови идейни и формални търсения в съвременната проза.

С много топлота, разбиране и прочувственост са написани критическите размисли за „Масовата култура“ на Богомил Райнов и за спомените „Близки и познати“ на Г. Караславов. Въпреки големия респект, който питае Свиленов към тези двама наши именити творци, той е успял естествено и спонтанно да се доближи до тях и да сроди ценностите и достиженията им с читателската публика. Техните: особени по жанр книги имат свое неповторимо излъчване, те създават своеобразно богатство в нашия съвременен литературен живот.

Специално място в книгата си Свиленов е отделил за дванадесет наши съвременни критици. С рядка колегиалност и добросъвестност са написани повечето от тези интересни портретни скици. За критиците изобщо твърде рядко се пише. Малко на брой са и сборниците с критически статии, студии и рецензии. Критическите творби гастролират по страниците на периодичния печат и с това обикновено завършва техният живот, те са жертва на „мига“, след това почти никой не се интересува от тях. Дори критическите книги все още излизат много мъчно и бавно, колкото и парадоксално да изглежда това. Съ-

ществуването на критиката като благороден спътник на литературата най-често е съпътствувало с изключително много трудности и главоболия. И тъкмо тази особено трудна и спорна област е привлякла перото на Свиленов, който е отредил място и за своите събратя в книгата си.

В цялостния летопис на новата ни литература Свиленов отбелязва ролята и значението на критиците и на техните книги. Сполучливи са наблюденията на автора за творческия принос на Г. Панев („Защитник на реализма“), на П. Динев („Литературознание без рамки и етикети“), на П. Зарев („Изкуството на портретиста“), на Е. Каранфилов („Зряло творческо дело“), на Т. Жечев („Вникване в българския дух“), на З. Петров („Шрихи от портрета на един критик“), на Кр. Куюмджиев („Талант — това значи да си интересен“) и др. С любов и вдъхновение са написани статиите за Т. Боров и Б. Делчев. Свиленов има дарбата на истинско критическо самораздаване. Това личи не само от активната му намеса в печата по въпросите на поезията и прозата, но и в отзивите за критиката. Не всичко написано за отделните критици е еднакво задълбочено и точно, но общо проличава голямата търпимост и широта във възгледите независимо от предпочитанията. Тонът на статиите за П. Зарев, З. Петров или Симеон Султанов е напълно различен, но в последна сметка сполуката е почти еднаква — читателят добива представа за различния облик на тези критици, за техния оригинален принос в движението на литературните пластове и в атмосферата на съвременната ни култура.

Свиленов особено се вълнува от активното участие на критиците в литературния процес. Тук конкретно е посочена ролята и значението на пряката рецензентска дейност на Г. Панев, П. Зарев, Е. Каранфилов, Кр. Куюмджиев, Д. Танев. За Е. Каранфилов например съвсем справедливо се казва, че той „не заболя с годините от аристократичното пренебрежение към рецензията и днес също нерядко откликва на развълнувала го книга, на интересно литературно явление. Рискът да не би да сгреша с първа оценка, от който така бягат някои мастити критици, му е чужд“ (с. 227).

Струва ми се, че всички ние тегърва ще осъзнаваме и разбираме присъствието и участието на Т. Жечев в българската литературнокритическа мисъл. Този оригинален съвременен тълкувател на „страстите български“ все повече ни изненадва с необикновените си прозрения за българския дух, за националното ни самосъзнание и гордост. Свиленов е доловил и се е развълнувал от критическия феномен Тончо Жечев, чието слово започва да звучи все повече като „изящна проза“. Самият Свиленов сякаш донякъде е малко стъписан пред нестандартното развитие и израстване на този съвременен автор, чиито книги все още ни затрудняват при точното им жанрово определение. Раз-

листвайки книгата на А. Свиленов „Съвременници“, можем да открием отделни пропуски, непълноти и спорни моменти, можем също да не споделяме всички твърдения и оценки за разгледаните автори. Но ние безспорно ще бъдем завладени от неподправеното критическо горене, с което са написани повечето страници. Съвременният литературен процес, с неговото многообразие и пестрота, със сложността на проблематиката и явленията присъствува в раздвижен план в изследванията на Свиленов.

Ваня Бояджиева

„ИСТОРИЯ ЛИТОВСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ“

Вильнюс, изд. Вага, 1977, 960 с.

В края на 1977 г. Институтът за литовски език и литература при Академията на науките на Литовската ССР издаде на руски език обемистия еднотомник „История на литовската литература“, предназначена за масовия читател в СССР, проявяващ интерес към своеобразието и развитието на многонационалната съветска литература, обогатявана постоянно с изненадващи шедеври от многобройни нации и народности.

„История на литовската литература“ е изследователски труд, обединил усилията на най-значителните литовски литературоведи — В. Ванагас, В. Галинис, Л. Гинейтис, К. Довейка, Я. Жекайте, А. Залаторюс, Ю. Качулис, В. Кубилюс, Й. Ланкутис, Р. Микшите, К. Настопка, Р. Пакалнишкис, А. Радзевичюс и А. Самульонис, — които обобщават многовековния художествен опит на древната и вечно млада Литва. Взети са под внимание всички национални особености на литературния процес и са осветлени в основни линии най-ярките и характерни творци и явления, утвърдили пътя на литовската художествена литература — от нейните „извори“ през XIV столетие до динамиката на текущия ни ден. Тази история е своеобразна кратка енциклопедия на това многовековно литературно развитие и по своята същност се явява своеобразно продължение, разширение и допълнение на научните факти, сведения и обобщения за литовската литература, които за първи път след Отечествената война бяха събрани в известния „Очерк за историята на литовската съветска литература“, издадена в Москва през 1955 г., или в шесттомния изследователски труд „История на съветската многонационална литература“ (Москва, 1970—1974).

При написването на настоящия еднотомник авторският колектив използва богатия опит, натрупан при написването на петтомната „История на литовската литература“ (на литовски език), Вильнюс, 1957—1968. Внимателната съпоставка между петтомника и еднотомника показва, че в сегашната исто-

рия на литовската литература са възприети почти изцяло основните принципи на периодизацията на литературния процес („До-октомврийски период“, „Литературата между 1917 и 1940 г.“ и „Съветски период“). В една и съща насока се осветляват по същество най-крупните обществено-политически събития и най-ярките творци и произведения от различните течения и периоди. Еднаква е и най-общата постановка при разкриването на различните идейно-творчески борби и дискусии. А не се различават по своята същност и оценките за творчеството на отделните писатели, представяни в отделни портрети или за развитието на противоречивия литературен процес, отразен в обзорните глави. Подобна приемственост трябва да се възприеме само като признак за овладяна обща методология при научното интерпретиране на една и съща проблематика. Приемствеността не намалява значението и оригиналността на новата литературна история. Тя не трябва да се приема и като „съкратен вариант“ на петтомника, тъй като тя е „напълно самостоятелен труд“ (с. 7).

„Дооктомврийският период“ от развитието на литовската литература обхваща материала от възникването на писмеността в Литва до победата на Октомврийската революция. Този дълъг период от литовската литература се подразделя на четири подпериода: първите стъпки от развитието на литературата (написана от Л. Гинейтис) и с единствен монографичен очерк за Кристионас Донелайтис (от същия автор); литературата от първата половина на XIX в. (В. Ванагас) — също с единствен литературен портрет за Антанас Баранаускас (Р. Микшите); литературата на втората половина на XIX в. (К. Довейка) с литературни очерци за Майронис (Л. Гинейтис) и Жемайте (В. Ванагас); литературата от началото на XX в. (А. Залаторюс) с литературни портрети за Йонас Билюнас (А. Залаторюс) и Юлиус Янонис (В. Кублиус).

Не е безинтересно за българския читател да знае, че в развитието на нашата и литовската литература има твърде сходни събития и много общи явления в съдбите на двата народа, живели на невралгични кръстопътища между Изтока и Запада.

От литературната история на Литва научаваме, че корените на литовската писменост се отнасят към времето, когато литовската държава, наричана „Велико княжество Литовско“, води ожесточена борба срещу същите „кръстоносци“, нападали и българските земи. През XIII и XIV в. Тевтонският орден, поддържан от Рим и папата, от църквата на целия западен римокатолически свят и от светската власт на западноевропейските феодала, покорява племената на прусите и западните литовци, а родственият му Ливонски орден окупира владенията на съседните латишки и естонски племена. Многовековната агресия на кръстоносците затормозва

не само икономиката, но и културното развитие на Литва. Пречи ѝ да общува с по-развитите страни на Западна Европа. Като се съпротивяват на обскурантизма на тази агресия, литовците дълго запазват своята привързаност към езичеството и упорито не желаят да възприемат християнството, насаждано с огън и меч. . .

За да се защитят, управляващите литовски феодала търсят свои съюзници сред славянските народи. На първо място те много се сближават с Полша. В 1385 г. се сключва между двата народа т. нар. Кревска уния. Литва и Полша имат дълги години почти еднаква съдба. През 1387 г. Литва приема официално и католичеството, но въпреки това продължават да битуват остатъци и от езичеството. Започват продължителни войни в резултат на които към Литва постепенно се прибавят все повече руски, белоруски и украински територии. . .

Върху литературата и изобщо върху целия културен живот на Литва силно въздействие оказват полската католическа и руската православна култура, които се кръстосват по литовските земи. Литовците имат враждебно отношение към насилствено пасаждания католицизъм и това облекчава проникването и влиянието на православната култура, която е и по-демократична. В края на XIV в. съдебните дела в Литва се водят на староруски писмен език. Това се налага от факта, че в състава на държавата влизат обширни територии славянски земи. На същия език са създадени и първите писмени паметници или литературни произведения на Литва. Държавните документи, характерните за времето летописи и другите писмени паметници са на староруски език. Едва в 1697 г. този език е официално изключен от литовските съдилища и заменен с полски език.

От XVI в. се забелязва подем не само в икономиката, но се усилва и влечението към културата, духовните ценности и материалното благополучие. Аскетическият дух търпи поражение. Широки кръгове от литовското дворянство подражават на полската шляхта. Държи за редица административни и законодателни реформи. Разрастват се градовете и се обособяват като културни центрове. В XVI в. Вилнюс е вече един от значителните центрове на културния и политическия живот на Източна Европа. В този град се поддържа високо равнище на интензивен културен живот: създава се богата библиотека, условия за творческа работа и за изява на известните учени и писатели по онова време. На княжевския дворец подражават и такива магнати като Радвили, Гоштаутаси, Сапеги и др.

Още през 1525 г. във Вилнюс се развива книгопечатането. Първата печатница е организирана от белоруския хуманист Ф. Скорина. Книгите му са на високо полиграфично равнище. Той издава „Апостола“, „Малката попътна книжка“ и др., които са и първите печатни книги в Изт. Европа.

Хуманистичните идеи на века идват в Литва преди всичко чрез Краковския университет, но те се пренасят и направо от Германия и даже от Италия, тъй като съпругата на Жигимантаса Старий (Сигизмунд I) Бона Сфорца кани свои съотечественици направо от Рим. Става популярна и теорията за римския произход на литовците. Академичната младеж се увлича в тази насока и предлага да се въведе латинският като официален език. През средата на XVI в. в Литва се използва често латинският език и на него пишат писатели като Михало Литуанус, А. Ротундус, А. Воланус, М. Гусовианус и др. Паралелно възниква и писмеността на литовски език.

Първите литовски книги се появяват в Пруското херцогство. Там значителната част от населението са литовци и от 1525 г. се започва активно реформаторско движение, което държи разпространението на християнството да се извършва на роден език. Кьонингсберг тогава се превръща в централно огнище на Реформацията и в прочутия му университет се отпускат няколко стипендии за литовци. Сред имената на първите професори дори се срещат имената и на литовските учени-хуманисти: А. Кулветис и С. Рапольонис. Църковните песнопения се превеждат на литовски, а през 1547 г. излиза от печат и първата литовска книга „Катехизис“ от М. Мажвидаса.

Литовската писменост се утвърждава успоредно с Реформацията. В средата на XVI в. католицизмът започва остра религиозна борба и се сблъсква не само с учението на Мартин Лютер, но и с калвинизма, проникващ чрез Полша. В полза на католицизма обаче започват да действуват активно и йезуитските ордени, които основават школи-колегии. Те издават религиозни книги и се превръщат в огнища на мракобесието. В такива условия се появяват и първите видни представители на литовската писменост — М. Даукша и К. Ширвидас. Наред с църковната литература се печатат и т. нар. панегирици, прославящи светски лица, както и творби от други жанрове. Основава се и театър (1570), а вилнюската йезуитска колегия прераства във Висша школа — Академия. Откриват се и нови печатници. . .

Реформацията претърпява поражение. Католическите жестокости се засилват, устройват се „ведовските процеси“, разпространяват се заплахите за „края на света“, започват „появите на чудеса“, чрез които фанатиците на католицизма заплашват всеки свободомислещ. За своите атеистични възгледи например младият юрист от Брест-Литовск К. Лишинскис е обезглавен и изгорен на клада. . .

През втората половина на XVII и началото на XVIII в. литовската писменост постепенно запада, тъй като полско-литовската държава отслабва и през 1795 г. престава окончателно да съществува. Дългогодишните войни между Русия и Швеция, както и между Русия, Франция и Турция, а така също и междуфеодал-

ните крамоли, чумата и гладът, обедняването на градовете и бедственото положение на крепостните селяни извънредно много затрудняват културния и литературния живот.

Литературата през първата половина на XIX в. открива нов период от своето развитие. Границата между XVIII и XIX столетие се явява водоразделът между старата писмена традиция и началото на новата литовска литература. Религиозните съчинения, доминиращи в продължение на два века и половина, са притеснявани вече от произведенията на новата епоха, имащи почти изцяло светско съдържание. Литературният живот става все по-разнообразен. Изменя се творческата атмосфера, започва преоценка на старите естетически ценности. Създават се условия за пораждането на новите художествени стойности. Самите исторически условия в Литва са променени, тъй като след ликвидирането на полско-литовската държава (1795) вследствие коалицията между Русия, Австрия и Прусия значителна част от Литва влиза в състава на Руската империя, тръгнала по пътя на капиталистическото развитие. Ала въпреки тежките условия на войни, чума, съсловни крамоли и икономическа изостаналост, полуграмотност и реакция прогресивната обществена и литературна мисъл в Литва си пробива път.

Широкият отзвук от Великата френска революция, близостта до Петербург, влиянието на освободителните движения в Западна Европа, жестокото потушаване на въстанието на декабристите, борбата за отменяне на крепостното право, разгромът на въстанието от 1830—1831 г., закриването на Вилнюския университет и много други компоненти благоприятствуват за задълбочаването на процеса за формирането на национално самосъзнание у литовците към средата на XIX в. Тогава именно възхожда и националната буржоазия. Зараждат се възможностите и за обособяването на естетиката на класицизма и сантиментализма с тяхната затворена поетика. Тази закономерност важи повече за литературата, създавана до Вилнюското въстание (1830—1931). А след него се откроява обратен процес: засилват се тенденциите на романтизма в литовската литература. Разчупват се жанровите рамки на художественото мислене, което се освобождава от поетиката на класицизма; обособява се стилистическото свеобразие; записва се фолклорът; многократно се обогатява и литературният литовски език, а основен мотив, в поезията особено, става съдбата на Литва; главната тема в лириката е борбата за национално самосъзнание, за литовско самочувствие, за нови борби срещу националния и социален гнет, за свободна нация, за ярки перспективи, каквито Литва извоюва едва когато става съветска република.

Литературата от втората половина на XIX в. продължава да задълбочава процесите, започнали през първата половина на

века. Революционната атмосфера в Русия — отменянето на крепостното право през 1861 г., въстанието през 1863 г., обхванало Полша и Литва, острите кризи на капиталистическите взаимоотношения, нарастването на националноосвободителното движение и създаването на нелегален печат в Литва (1883) — имат важно и решаващо значение за развитието на литовската национална литература. Освен на романтизма засилват се тенденциите и на реализма в нея. Разширява се и нейният жанров диапазон: преобладават жанровете на лириката; очеркът и разказът се утвърждават, а романът прави първите си плахи стъпки; появяват се и драматични произведения; заявява за себе си и литературната критика; налага се публицистиката.

Литературата на ХХ в., особено през първите десетилетия, влага много съществени и специфични изменения в своето развитие, за да се обособи като самостоятелен етап. Променя се климатът на обществения и културния живот; назряват условията за революционни събития (революцията от 1905—1907), а и зримо възрастват количеството и качеството на издаваните книги (на литовски език). Увеличават се тиражите на периодичните издания, а в литературата навлиза ново поколение писатели, формирало се от социалните борби за граждански права и свободи. Завършва периодът на традиционните естетически норми, утвърждавани от романтизма и реализма на ХІХ в. Започва борбата за по-динамични и по-сложни литературни форми и жанрове.

Сред писателите се заражда силно брожение за идейно и художествено разграничаване. Значително по-упорито се търсят новаторски пътища в изкуството и литературата; засилват се контактите и връзките с другите съседни литератури и по-активно се усвоява прогресивният творчески опит в световен мащаб. В началото на ХХ в. се отменя забраната над литовския печат. Това обстоятелство разкрива големи възможности за развитието на обществената и художествената мисъл; избухва и революцията от 1905—1907, разклатила из основи цялата система на царския деспотизъм. Този период приключва с епохалното събитие след Първата световна война — с победата на Великата октомврийска социалистическа революция. В резултат на тези неговторими събития литовската литература тръгва в руслото на своето ново художествено развитие. Изпъква достойното място в прозата на литовския Чехов — Йонас Бюлюнас, а в поезията — на Юлиус Янонис — най-яркия поет-патриот и интернационалист от този период.

В литературата от периода между 1917 и 1940 г. възниква друга проблематика и се открояват нови направления. Най-общите тенденции на следоктомврийския период оказват съществено въздействие и върху интензивния, разностранен и противоречив литературен процес в Литва. Засилват се и се утвърж-

дават някои аспекти от по-предишния период; формират се различни идейно-естетически направления; рязко се разграничават задълбочаващите се идеологически различия между писателите, обусловени от изострящото се класово разслоение на обществото, от непримиримата борба между революционната и реакционната идеология. . . Литературата като надстройка не може да остане встрани от политическите и класови борби, от важните събития, от идейните, философските и естетическите проблеми на своето време. Същността на току-що поставените проблеми подробно и изчерпателно се разглеждат в книгата на известния литовски критик и литературовед — Витаутас Галинис — „Новые направления в литовской литературе“ (От символистов до третьестроновцев), Вильнюс, 1974 (на литовски език), 500 с.

Обзорната глава за този период е написана също от Витаутас Галинис, а очерците за Вайжгантас от Л. Гинейтис; за Винцас Креве от А. Залаторюс; за Людас Гира от К. Довейка; за Антанас Венолис от Я. Жекайте; за Балис Сруога от А. Самульонис; за Винцас Миколайтис-Путинас от К. Настопка и за Казис Бинкис от Р. Микшите.

Обзорната глава за „съветския период“ от развитието на литовската литература се разделя на два подпериода: първият — от 1940 до 1956 г., е характеризирани от литературоведите Ю. Качюлис, В. Кубилис, К. Настопка и А. Самульонис, а вторият — от 1956 до наши дни — е представен от В. Галинис, И. Ланкутис, В. Кубилис и Р. Пакалнишкис. Със самостоятелни литературни портрети от първия период са представени писателите Саломея Нерис, Антанас Венцлова и Теофилис Тилвитис (Р. Пакалнишкис), Патряс Цвирка (В. Галинис), Александас Гудайтис-Гузявичюс (А. Самульонис), Казис Борута (Я. Жекайте), Костас Корскас (Ю. Качюлис), Ева Симонайтите (А. Радзевичюс), Юозас Балтушис (В. Кубилис), а от втория, от най-новия съвременен период са представени портретите на известните литовски писатели — Юозас Грушас, Йонас Авижус, Алфонсас Беляускас и Миколас Слуцкис (А. Самульонис), Едуардас Межелайтис (К. Настопка) и Юстинас Марцинкявичюс (Р. Пакалнишкис).

Съветският период от развитието на литовската литература е представен най-многогранно и богато. Това е качествено нов етап, в който литературата се свързва пряко с живота на народа. Партията призовава писателите от различните поколения за активно участие в строителството на социализма и за превъзпитанието на човека. Утвърждават се новото светоусещане и принципите на ленинската партийност и народност в литературата, изкуството и културата. Изчезва базата за различните течения и групировки, основани по-рано на противоречивите идейни позиции на писателите — Социалистическата идеология се превръща във всенародна, а социалистиче-

ският реализъм — в магистрален път в развитието на литовската литература. Към литературата се приобщават широките народни маси — една огромна аудитория, — за която са мечтали всички писатели от миналото. Литовската литература все по-дълбоко и и по-органично навлиза в творческата атмосфера на многонационалната съветска литература, утвърждаваща силата, красотата и зрелостта на социалистическото общество. . .

„История литовской литературы“ обогатява знанията и представите ни за една братска литература, развивала се в тесни контакти с руската класическа и съветска литература, с полската, немската, украинската и белоруската литература. Безспорно не всички аспекти на тези връзки и контрасти са подробно нюансирани, но те са давали своите тласъци за обогатяване на литовската художествена мисъл. Макар обзорните глави, както и някои от литературните портрети да не са написани равностойно, а на места да се говори най-общо и „конспективно“, то новата литературна история на Литва е ценен и богат извор на знания.

Христо Йорданов

РЕЧНИК НА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

Реномираното пражко издателство „Одеон“ в продължение на десетилетия улеснява запознаването на своите многобройни читатели с чуждите литератури чрез поредица от речници на писатели от Франция, Скандинавия, Азия и Африка, Италия, Испания и Португалия, Полша, Унгария, Румъния, СССР и Гърция. Сътрудничеството между тази продължаваща и полезна издателска инициатива и научната дейност на чехословашките българисти доведе до издаването на Речник на българските писатели в трихиляден тираж, чието съдържание и организация на изложениния материал е обусловено от създадената вече традиция. Това не е книжарска илюстрация на издавани автори и книги от цял свят, макар че преводната литература е важна част в дейността на „Одеон“. Касае се за стабилен научен труд, който би могъл да се използва както от научни работници, така и от широката читателска публика. Това първо по рода си подобно издание в ЧССР запълва до известна степен липсата на цялостен труд по история на българската литература в тази страна. Структурата на речника е подчинена на тези цели: обширен увод (82 страници), над 700 подредени по азбучен ред имена на писатели и важни литературни явления и накрая таблици, разглеждащи паралелно явленията от историята, литературата и другите

* Slovník spisovatelů. Bulharsko. I. Dohovský, D. Hronková, L. Nováková, Z. Urban Praha, 1978.

прояви на духовния живот. Налице е сериозно отношение към литература и изкуство (по думите на авторите) с хилядолетна история. Речникът се състои от обективни преценки, базирани на съотношението между двата традиционни полюса: форма и съдържание, разглеждани в светлината на марксисткото литературознание. Цялостна представа за литературния процес в България дава уводът на речника, основан на литературна и историческа хронология от най-старите писмени паметници до литературния живот от средата на 70-те години на нашия век. Историческата основа е подчертана акуратно с фактологически встъпления към всеки литературен етап. Изложението е аргументирано съобразно с утвърдените норми за периодизация на българската литература. Изчерпателността на увода се подчертава от вниманието към подценявани понякога периоди, като литературния живот през византийското владичество, антифашистката литература през войната, а също и от раздела за детска и юношеска литература. Не е отминат театралният живот и развитието на драматургията може би под влияние на огромната роля на чешкия театър през националното възраждане. Още в самото начало се подчертава, че „сред славянските страни България има най-старата, писана на собствен език литература, която става един от компонентите на европейската средновековна култура“. Високо е оценена Търновската школа, „причинила голяма вълна на литературно влияние в книжовността на съседните славяни“. Въз основа на чешкия литературен опит е разглеждана бароковата литература. Авторите констатират, че за разлика от Чехия сред българите реакционният, противореформационен елемент на барока не играе никаква роля. Въпреки че католицизмът не е имал дълбоки корени в България, то някои от българските писатели-католици могат да бъдат включени към най-добрите имена от световната барокова литература. Въпреки че фолклорът не е пренебрегнат, липсват трансформационните процеси между народно творчество и литература — основа на възрожденската ни книжовност. В духа на сравнителното славянско литературознание добре е очертано създаването на условия за пълноценна рецепция на чужди литератури у нас. Влиятелният чешки, революционен, междувоенен авангард вероятно е причина за насочване вниманието на авторите към септемврийската поезия и за интересното разделение на българската литература през 1918—1939 г. на две основни течения: социалистически реализъм, разгледан жанрово, и хуманистично-демократично течение, включващо Н. Ракитин, А. Страшимиров, Й. Йовков, Св. Минков и др. Уводът завършва с влиянието на Априлския пленум върху съвременните автори, изграждащи профила на днешната българска литература. На приносно ниво са и констатациите за засилването на интереса към светско четиво след походите на

кръстоносците из нашите земи, за началото на пътеписната и мемоарната литература с високо опенените спомени на славния войвода Панайот Хитов „Моите странствувания по Стара планина“ и др.

Данните за авторите, представляващи основната част на речника, са в следния ред: шрихиран биографичен очерк, кратка, но нешаблонна характеристика на творчеството, основни произведения, обстойна библиография на критични отзиви (без статии) и данни за преведеното от съответния автор на чешки и словашки. Съвсем в духа на класическата славистика е сравнителният подход, даващ много интересни аналогии и факти за близостта между българския и чехословашкия литературен живот. Комплексно те са изложени в главата „Чешко-български и българо-чешки литературни връзки“. Интерес будят нови малко известни и неизвестни факти от живота и делото на български творци, свързани с Чехословакия: паралелът между Коменски и П. Берон и престоят на последния в Прага, където издава през 1855 г. своя енциклопедичен труд „Славянска философия“; връзките на И. Богоров, В. Д. Стоянов, М. Дринов и др. с чешки общественици и учени; за първи път се изказва предположението, че Ботев е посетил чешките градове Табор и Писек, гостувайки на брат си Стефан и приятеля си И. Драсов; влиянието на Сватоплук-чеховия пан Броучек при създаването на Бай Ганьо; огромната дейност на К. Христов като лектор по български език в Прага; образът на Яворов в пиесата на В. Незвал „Като две капки вода“; обширното сравнение между Н. Вапцаров, И. Волкер и Ю. Фучик; фунда-

менталните слова на Г. Димитров за културната дружба между нашите народи и др. Освен неизбежните и незначителни грешки при транскрипцията на имената буди възражение твърдението за влиянието на сецесиона върху Яворов — включването в световния литературен процес не може да бъде на всяка цена. Известна описателност и шаблонност има в оценката на П. Р. Славейков, Пенчо Славейков, А. Каралийчев, А. Вутимски; неубедително е предсгавен преходът към еволюционизъм у Каравелов и пр.

Таблиците в края на речника съдържат следните графи: история, поезия, проза и драма, писмени паметници, като последната графа преминава в по-ново време в литературен живот, критика, естетика и др. Тяхната онагледяваща функция е безспорна. Можем само да добавим препоръката за включването на Кримската война като важно историческо събитие.

Авторите на речника дават висока оценка на излезлите два тома от Речник на българската литература като един от основните източници на информация. Те благодарят за оказаната методологическа помощ от страна на директора на Института за литература към БАН проф. Т. Жечев, на акад. Г. Цанев и научните сътрудници от института Д. Леков, М. Цанева и Ст. Кожухаров.

Посветен на 100-годишнината от освобождението на България от османско иго, Речник на българските писатели е ново звено в традиционната литературна дружба между нашите народи.

Иван Павлов

СИМПОЗИУМ
ПО ПРОБЛЕМИТЕ НА ПЕРИОДИЗАЦИЯТА
НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Едно голямо научно начинание, каквото е написването на многотомна история на българската литература, изисква голяма и отговорна подготвителна работа. След разгърнатия методологически семинар на дневен ред излезе не по-малко дискуссионният въпрос за периодизацията на българската литература. В критериите, с които изследваме историческия развой на литературата, се оглежда цялата идеологическа, методологическа и критическа концептуалност на нашето литературознание. От периодизацията зависи композицията на едно такова голямо дело, в което вземат участие много изследователи, а това определя и голямата практическа важност на поставената проблема. Задачата за изготвянето на една научно издържана периодизация се усложнява от ненормалното, дори трагично развитие на нашата литература, в която не може да се открие ярко проведена хронологическа последователност, а се наблюдава синхронно съществуване на литературни явления, които в Европа заемат последователно няколко века.

Ето защо Институтът за литература проведе от 3 до 5 май т. г. голям международен симпозиум по проблемите на периодизацията на българската литература. Бяха поканени да вземат участие видни учени от чужбина — слависти-българисти и изкуствоведи: проф. Петер Юхас (Унгария), проф. Б. А. Шейкевич, Г. Д. Гачев, И. Караганов (СССР), проф. Паул Корня (Румъния), В. Бехиньова (Чехословакия), доц. Т. Домбек (Полша), Войчех Галонска (Полша) и др. В работата на симпозиума активно се включи целият колектив на института, както и научни работници и преподаватели от Софийския университет и другите висши учебни заведения в България, изтъкнати изкуствоведи, литературни критици.

Както се очакваше, въпросите на периодизацията не можеха да бъдат разглеждани извън проблемите, които стоят пред литературознанието. Във всички доклади беше ярко подчертана тенденцията, отделните литературни периоди да бъдат обосновавани не в рамките само на гражданската история, а като се отчита процесуалното развитие като проява на вътрешни закономерности. В тази връзка бяха и най-съществените различия, раз-

личия, произтичащи от различните методологически позиции. Докато възгледът за пряката зависимост на литературата от общественото развитие не беше застъпен на симпозиума, то другите две възможни алтернативи — тезата за иманентното развитие и тезата за едновременното действие на два реда закони — вътрешни и обществени, бяха представени в най-разнообразни вариации. Така дори и в сравнително частния проблем за периодизацията като подводно течение се усещаха най-актуалните проблеми на нашето литературознание.

Макар че докладите следваха един ред, определен от хронологията на развитието, т. е. от традиционна гледна точка, нито един период от досега застъпените в литературната история не остана неатакуван. Изказани бяха различни доводи за и против всички гранични точки, дори и за такива, които доскоро бяха считани за установени, като началото и края на старобългарската литература, началото и края на Възраждането.

Симпозиумът започна делова работа с доклада на акад. Петър Динеков „Периодизация на старата българска литература“. Той отбеляза решени и нерешени въпроси на старата литература. Решен е въпросът за фолклора — той не може да бъде включен в общата историческа схема поради оскъдните сведения, с които разполагаме за неговото развитие. Но проблемата за взаимните връзки между народно и лично творчество остава. Решен е и въпросът за материала, който трябва да бъде включен в старобългарската литература.

П. Динеков посочи, че въпросът за началото на българската литература е решен — делото на Кирил и Методий. Но освен това обособява се един предходен етап — първобългарски надписи от VIII и началото на IX в. на гръцки език. Динеков посочи големите трудности в определянето на горната граница на старобългарската литература. Той подчерта, че за да се различи и определи средновековната литература, трябва да започне проучване на нейната структура, жанрова система, поетика, стил и пр. По вътрешната периодизация той предложи само едно изменение — границата на периода XIII—XIV в. да се премести до първите три десетилетия на XV в., за да се обхване напълно дейността на Търновската школа. Докладчикът подчерта и особената важност на въпроса за

мястото на старобългарската литература в общата история на литературата.

Докладът на ст. н. с. Ив. Сарандев представляваше детайлно разработен анализ на всички периодизационни схеми в българската литературна историография до 9. IX. 1944 г. Главното внимание беше насочено върху принципите, от които се излиза при периодизацията на специфичното ни литературно развитие. От дидактично-просветителските начала на първите учебникари до грижливо обмислените и сериозно аргументирани постройки на проф. Ив. Шишманов и проф. Боян Пенев. Очертах се трудностите, характерни за нашето литературознание във връзка с ненормалното литературно развитие, трудности, които стоят и днес.

Извънредно интересен доклад изнесе проф. Петер Юхас от Унгария. „Начало на българската писменост (към въпроса за руническото писмо на прабългарите).“ На базата на обширен археологически, лингвистически и исторически материал той приведе сериозни доказателства за съществуването на старинна първобългарска писменост, възникнала според него около II в. от н. е. А така също и на висока култура у етническата общност, към която са се числели прабългарите. Той посочи, че в земите на днешна България са открити около 80 рунически надписа, 20 от които са вече разчетени и скоро ще бъдат публикувани. Така изпъкна още един период от развитието на литературата — руническата първобългарска писменост. Въпросът все още не може да се счита решен, но той поставя една интересна проблематика, която изисква своите изследвания.

В центъра на споровете застанаха проблемите около понятията Ренесанс, Барок и Просвещение. В тази връзка бяха изказани много съображения за характера на XIV в., за края на средновековната литература, за началото на новата и т. н.

Акад. Емил Георгиев изнесе доклад „Ренесанс, Барок и Просвещение в българската литературна история“. Неговото схващане е, че в XIV в. у нас има силно изразени ренесансови черти. Той посочи влиянията на Италия и Далмация, Латинската империя и Византия с т. нар. Палеологов Ренесанс. От друга страна, се посочва значението на стопанския и културния разцвет, както и личното участие на цар Иван Александър. Като характерни признаци на Ренесанса се сочат: интересът към класическата древност — българска и изобщо, ново отношение към индивидуалността. По въпроса за Барока Е. Георгиев говори най-вече във връзка с българската католическа литература, но също така и с книжовната дейност, протекла под влиянието на Русия, която по това време се приобщава към Европейския барок. А що се отнася до Просвещението, акад. Георгиев отбелязва неговия особен характер у нас, който ни задължава много внимателно да подхождаме към него, но изрично утвърди наличието на про-

свещенски елементи в българската литература от времето на Възраждането.

В тази връзка беше и докладът на Ст. Таринска „Преходът от Средновековие към ново време и периодизацията на българската литература“. Тя въвежда термина „Ранно възраждане“ за означаване на периода от XVIII до първите десетилетия на XIX в. Според нея установената 1762 г. трябва да се счита за кулминация, но не и за начало на ранния етап от Възраждането. Като доказателство тя привежда довода за преходния характер на целия XVIII в., като според нея не трябва да се разрушава неговото вътрешно единство.

Людмила Боева („Некоторые проблемы русского и болгарского Возрождения“) потвърждава казаното от Е. Георгиев за XIV в. и предлага този период да бъде наречен Предренесанс, тъй като според нея дамаскините не притежават черти, които да дават право да бъде наречен XVII в. така. Но още в изказванията беше изтъкнато, че при название Предренесанс би трябвало да следва Ренесанс, а такъв няма.

По същите проблеми изнесоха доклади В. Бехиньова (Чехословакия) — „Началото на новата българска литература във връзка със славянския литературен барок“, Л. Минкова — „Някои въпроси на преводната литература на Българското възраждане“, И. Караганов (СССР), както и много други изказвания — акад. П. Динев, Кр. Станчев, Ст. Кожухаров, К. Кръстев и др.

Епохата на Възраждането беше също предмет на оживени дискусии. Както крайните граници, така и вътрешната му периодизация бяха обсъждани от различни гледни точки, изказани бяха различни съображения.

В доклада на проф. Т. Жечев и ст. н. с. Д. Леков, посветен на границите на Възраждането, най-голям интерес събуди въвеждането на нов, четвърти период в неговото развитие, след историческата дата 1878 г. Те изтъкнаха съображението, че едно мощно явление, което съчетава в себе си и националното самоосъзнаване и самоосъзнаването на личността, не може да свърши така изведнъж, в една точка. Цялото литературно развитие след Освобождението минава под знака на една криза на ренесансовото светоотношение. Драмата „Зидари“ на П. Ю. Тодоров изразява в най-пълна степен рухването на идеалите, именно при с т р о е ж а на новото. С тази криза могат само да бъдат обяснени творчеството на Вазов, трагедията на Яворов, наследството на С. Радев. Цялата пронизана от възрожденски дух българска проза се появява едва след 1878 г. — може би поради характера на прозата. Тъкмо сблъсъкът на възрожденското съзнание със следосвобожденската реалност определя според авторите характера на българската литература няколко десетилетия след Освобождението. Затова е задължително изучаването не само на началото, но и на истинския край на българската възрожденска мисъл.

Голям интерес предизвика докладът на Г. Д. Гачев (СССР) — „Периодизация явления культуры в условиях ускоренного исторического развития“. Той поднесе в значително променен вид схващанията, които познаваме от книгата му „Ускоренное развитие литературы“. Според него става дума за постепенно забавяне на огромното ускорение, настъпило при Паисий, който изпълнява функцията на един 1000-годишен период на развитие, като обединява най-стари с най-нови елементи. При Софроний обхватът е намален наполовина и т. н., докато се достигне до изравняване на развитието на българската литература с развитието на европейската. Той говори за т. нар. „Беронов комплекс“, който според Гачев е характерен за цялата епоха на Възраждането. Бероновият комплекс се изразява в обединяването на много архаични елементи в мисленето (например опита на Берон да напише всенаука в средата на XIX в.) с най-нови, дори непознати на XIX в. (например „Физико-химия“). Това наслагване на различните временни континиуми в един сравнително кратък период изисква според Гачев усложнена, най-малко двумерна система на периодизация. По такъв начин биха се обхванали както и специфично българските черти, така и общоевропейските етапи, през които нашата култура неминуемо преминава.

В изказванията си по повод на доклада на Гачев ст. н. с. Ванда Смоховска и проф. Паул Корня (Румъния) отбелязаха, че тази схема се нуждае от конкретизация в литературната област и от една по-ясно прокарана хуманитарна насоченост. Те изтъкнаха и развитието, което са претърпели възгледите на Г. Д. Гачев най-вече по отношение на оценката на делото на Паисий и Софроний.

В доклада на ст. н. с. Боян Ничев „Преходът към нова литература и някои проблеми на литературната ни периодизация“ най-силно беше наблегнато върху двата момента в развитието на Българското възраждане. Националното самоосъзнаване и самоосъзнаването на личността. Той изтъкна, че досегашната периодизация на литературата по историческите дати е необходимо да бъде коригирана с коректива на съотношението между социално-психологическите процеси и техните естетически резултати. Той посочва зараждането още на фолклорна основа на нови, типично ренесансови естетически феномени, които по-късно намират място в прозата на Друмев и Блъсков. Той насочи вниманието на литературната история към тези процеси, подценявани досега от нея.

С преминаването на дискусията върху проблемите на новата литература се откриха най-ярко и различните методологически позиции, нерешените проблеми на литературознанието. Демонстрирани бяха различните гледни точки, от които може да бъде погледнато развитието на литературата. Не е случаен фактът, че във всички доклади без изключение главно място беше отделено имен-

но на изясняване критериите, по които да се извършва периодизацията. Цялата сложност на следосвобожденското литературно развитие, в което „под един покрив“ съществуват толкова много литературни системи, наистина е изключително трудно да бъде намерен общовалиден критерий. На първо място възникна въпросът за съдържанието на понятието „период“. Представителите на полското литературознание, както и доц. Е. Константинова застъпиха гледището на Маркевич, че литературният период се характеризира с доминиращото в съответното време литературно направление. Светлозар Игов се съгласява с твърдението на Р. Уелек, „че от понятието период не трябва да се изисква прекалено, но и не трябва да се отхвърля скептично, защото то несъмнено е един от главните инструменти на историческото познание“. В такъв смисъл С. Игов смята, че към традиционните понятия като период, епоха, поколение, направление трябва да се прибавят нови, за да се прецизира литературно историческото познание. Така изгражда той и своя доклад: „Развитие и жанрова динамика в контекста на балканската и южнославянската литературна общност“. В него се изтъква необходимостта от изследване развитието на може би най-устойчивите литературни феномени — жанровете. От смяната на водещите и периферните жанрове, както и от промените вътре в структурата на жанра могат да се правят изводи за развитието на цялата литературна система. От друга страна, това изследване не трябва да се затваря в рамките на отделната страна, а необходимо е да се изнесе на една по-голяма литературна общност, каквато за нас е балканската. Така ще се разкрият най-характерните, следователно най-достоверните критерии за периодизация на развитието.

В докладите на Е. Константинова и Т. Домбек (Полша) се прави опит да се разрешат методологическите проблеми на периодизацията. Е. Константинова признава съществуването на едновременно действие както на иманентните закони на литературата, така и на извънлитературни. Тя изисква да се обърне по-голямо внимание на иманентните фактори и в тази връзка приема приведеното вече определение на Маркевич за литературния период. Т. Домбек, принципно приемайки същите предпоставки, се опитва да изгради един различителен критерий за две литературни явления, като въвежда два термина, в същност познати, но тя ги разграничава строго един от друг: „модернизъм“ и „авангардизъм“. Модернизъм за течението около кръга „Мисъл“, а авангардизъм — новите направления на 20-те години. Но едва ли на базата на тези два термина можем да изградим една не само ясна, но и точна и пълна картина на литературното развитие. Още повече, че узаконяването на еkleктизма с приемането на едновременното действие на два реда

закони, а, от друга страна, периодизация само по иманентните фактори („водещо направление“!), довежда до недооценяване спецификата на българските литературни процеси.

Пълен и логичен завършек на споменатата тенденция се намираше в доклада на Войчех Галонска (Полша) „Периодизация на новата българска литература — уточнения и предложения“. Като изхожда от предпоставката, че всяко литературно направление следва хронологично след предходното, по принципа на „доминиращото направление“ той изгражда една периодизационна схема, в която отделните периоди са отделени с резки граници един от друг. В такъв случай по необходимост се подценяват характерни черти на българското литературно развитие, в което паралелно съществуват различни литературни направления. От друга страна, резкостта на границите представлява фаворизиране на принципа на дискретност пред принципа за непрекъснатост на развитието. Така противоречието между дискретност и непрекъснатост се превръща в антиномия, а не представлява диалектическо противоречие.

Докладът на проф. Атанас Натев „Индивидуалната утопия и художествено творчество“ разглеждаше проблемите на развитието от позицията на възгледа за единството на художественото творчество и социалните изисквания. Промените в обществото се отразяват в цялата идеологическа, духовна, естетическа и художествена дейност на времето. Търси се изход от наболелите проблеми. Така се създават обществени очаквания към литературата, които изискват хуманитарна интерпретация. От друга страна, с духовните търсения са свързани и промените в структурата на произведенията, защото се търси нов, адекватен начин на въздействие. Като пример се дава връзката между утопията, с която творците около кръга „Мисъл“ се мъчеха да разрешат обществените противоречия чрез издигане и усъвършенстване на личността и тяхното художествено творчество. Формирането, развитието и отричането на този възглед за обществото, намерил забележителна художествена изява, представлява процес, който е необходимо да се има пред вид при изучаването на литературното ни развитие. Вътрешните различия между отделните представители на индивидуалната утопия представляват отделните етапи, през които преминава този интересен естетически, обществен и художествен феномен.

Проф. Паул Корня (Румъния) говори по проблеми, привидно нямащи пряко отношение към проблематиката на симпозиума. Но това беше само привидно, защото неговият доклад „Литературната история като критико-исторически жанр“ постави най-наболелите неразрешени въпроси на литературознанието, които, както отбелязахме вече, преминаваха като подводно течение по време на цялата работа на симпозиума. Противоре-

чията между иманентисткия възглед за развитието и не иманентисткия, между претенциите на новите подходи (семиотичен, структурален и пр.) и отказът от научност при интерпретацията на литературната творба бяха много ясно очертани от него. Но неговото позитивно предложение — да се свържат екзактните методи с художествения вкус и импресивната интуитивност на изследователя — по същество представлява едно утвърждаване на еkleктизма в литературната история. Нима още Боян Пенев не предложи същото решение в своите „Посоки и цели при проучването на новата ни литература“? Само че Б. Пенев не говореше за семиотика и структура, а за стопански и културни фактори, външни влияния и пр. . . . Въпреки издигането до осъзнаването на противоречията тяхното „снемане“ не може да стане с отменяването им. Ето защо въпросът за намирането на монистична гледна точка за оценка на литературното развитие и литературната творба все още остава открит пред литературознанието. Той може да бъде предмет на дискусии и поучвания, но не и на окончателни заключения. В този смисъл на място прозвуча изказването на проф. Ст. Каролев, който по друг повод пожела повече да се проучва и помалко да се строят умозрителни конструкции.

В работата на симпозиума взеха участие и изтъкнати наши и чужди изкуствоведи: проф. Б. А. Шейкевич (СССР) „Соответствие и своеобразие развития болгарской литературы и искусства в период от начала национального Возрождения до Великой октябрьской социалистической революции“, Елка Бакалова — „Връзки между етапите в развитието на старата българска литература и на изобразителното изкуство“, Елена Тончева — „За „плетение словес“ в музиката на византийско-славянската културна общност през XIV в.“, К. Друмева — „Взаимодействието на музикалното и литературното творчество — възлови процеси“ и Иван Хлебаров — „Периодизацията на новата музикална култура и взаимодействието между нея и литературата“. В докладите бяха направени сравнения между другите изкуства и литературата, като по този начин беше изразен стремежът за изграждане на една периодизация не само при отчитане на „чисто“ литературните закономерности, но в по-широките граници на културата.

В своето заключително изказване Боян Ничев отбеляза, че на симпозиума е проличала реалната подготвеност на нашето литературознание да приеме художественото развитие като процес. В този смисъл той подчерта, че новата история ще представлява не толкова реализация на субективните желания на историците, колкото на реалните достижения на нашата литературна наука.

Докладите, прочетени на симпозиума, ще бъдат публикувани в пълен вид в отделно издание.

Александър Панов

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, 1113 София,
тел.73-31 (вътр. 39-44)

© Институт за литература
при БАН
1979
с/о, Jusautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *Ел. Котева*

Дадена за набор на 27. VI. 1979 г.
Печатни коли 9,50

Подписана за печат на 15. IX. 1979 г.
Издателски коли 12,31 Тираж 1900

Формат 700×1000/16
Изд. индекс 7494

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчка 339

S O M M A I R E

A la veille du 70-ème anniversaire de la naissance de Nicolas Vaptzarov

Dimitre Kirkov — La personnalité de Vaptzarov 3

Profils

Ivan Popivanov — Ephrème Karanfilov 25
Zdravko Petrov — Lilyana Stéfanova 34

* * *

Ivan Vandov — La pensée littéraire progressiste, 1941—1944 41
Vassil Kolevski — Smirnenski et les symbolistes 53
Yonka Naïdénova — La littérature bulgare vue par la critique littéraire hongroise 63
Lioubène Boumbalov — L'essence idéologique des conceptions phénoménologiques
et existencialistes de la création artistique 83
Bogdan Bogdanov — Le problème du genre dans le roman antique sur Alexandre de
Macédoine 105

Communications scientifiques, documents

Christo Doudevski — Les rapports littéraires réciproques bulgare-russo-ukrainiens 119
Nicolai Dontchev — Lettres de Salvatore Quasimodo 133

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de République Démocratique Allemande 136

Revue

Louko Zakhariev — „Entre le folklore et la littérature“, de Pètré Dinékov 139
Vania Boïadjieva — „Contemporains“, d'Athanase Svilénov 141
Christo Yordanov — „Histoire de la littérature lithuanienne“ (en russe) 143
Ivan Pavlov — Dictionnaire des écrivains de Bulgarie (en tchèque) 147

Chronique

Alexandre Panov — Symposium se rapportant aux problèmes de la périodisation de la
littérature bulgare 149

20607

Цена 1 лв.