ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

8

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ТРЕТА

• 1979

СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА • 8

ИЗДАВА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ ПРИ ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА

– 29410

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1979

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ТРЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

ЛМ — Мирът — надежда на планетата 3

70 години от рождението на Никола Вапцаров

Розалия Ликова — Вапцаров — черти от поетиката му 10
Петър Велчев — Поетичният свят на Вапцаров 34
Радосвет Коларов — Разговорност и риторика в поезията на Вапцаров 60

Профили

Константин Еленков — Критик по призвание и дарба 81
Михаил Неделчев — Социалното битие на критическите идеи 87

* * *

Мария Гарева — Разказите на Йордан Йовков в литературната критика до края на тридесетте години 96
Маргарита Каназирска — Естетическите идеи на Леонид Леонов и драматургията на Георги Джагаров 111

Научни съобщения, документи

Рикардо Пикио — Епическата поема „Покръстена България“ от Франческо Брачолини 122
Дочо Леков — Страници от архива на Васил Д. Стоянов в Прага 124
Никола Ферманджиев — Към биографията на Ефрем Каранов 132

Из чуждестранния печат

Литературни списания от СССР и Франция 148

Преглед

Георги Цанков — „Никола Вапцаров. Летопис за живота и творчеството му“ от Бойка Вапцарова 157
Панко Анчев — „Малки неща“ от Иван Пауновски 160
Евгения Макаренко — „Димитр Димов. Літературно-критичний нарис“ от В. А. Захаржевска 162

Хроника

Искра Арнаудова — Плодотворен симпозиум по българистика 165

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

СОДЕРЖАНИЕ

ЛМ — Мир — надежда планеты

70 лет со дня рождения Николы Вапцарова 3

Розалия Ликова — Некоторые аспекты поэтики Вапцарова 10
Петър Велчев — Поэтический мир Вапцарова 34
Радосвет Коларов — Разговорность и риторика в поэзии Вапцарова 60

Профилы

Константин Еленков — Критик по призванию и одаренности 81
Михаил Неделчев — Социальное бытие критических идей 87

* * *

Мария Гарева — Рассказы Йордана Йовкова в литературной критике до конца тридцатых годов 96
Маргарита Каназирска — Эстетические воззрения Леонида Леонова и драматургия Георгия Джагарова 111

Научные сообщения, документы

Рикардо Пикио — Эпическая поэма „Покръстена България“ Франческо Брачолини 122
Дочо Леков — Страницы из архива Василя Д. Стоянова в Праге 124
Никола Ферманджиев — К биографии Ефрема Каранова 132

Из зарубежной печати

Литературные журналы СССР и Франции 148

Обзор

Георги Цанков — „Никола Вапцаров. Летопис за живота и творчеството му“ Бойки Вапцаровой 157
Панко Анчев — „Малки неща“ Ивана Пауновского 160
Евгения Макаренко — „Димитр Димов. Літературно-критичний нарис“ В. А. Захаржевской 162

Хроника

Искра Арнаудова — Плодотворный симпозиум по болгаристике 165

Редакционен комитет:
ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
ГЕОРГИ ДИМОВ (зам.-главен редактор), ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, ЗДРАВКО ПЕТРОВ, МИЛРНА ЦАНЕВА (зам.-главен редактор), ПЕТЪР ДИНЕКОВ, ТОНЧО ЖЕЧЕВ

МИРЪТ — НАДЕЖДА НА ПЛАНЕТАТА

Международна среща на писателите, София, 1979

Преди две години нашата столица бе домакин на Международната среща на писателите, преминала под девиза „Мирът — надежда на планетата“. Отзвуците от този внушителен форум на творците от цял свят още не са заглъхнали, а София отново прие гостоприемно писатели от различни страни и континенти, дошли да изразят категорично волята си — и волята на своите народи — да живеят в мир.

Във Втората международна среща на писателите София, 1979 взеха участие много изтъкнати творци от цял свят: Азис Несин — Турция, Алдо де Яко — Италия, Александър Минковски — Полша, Александър Михайлов — Комитет за европейска сигурност и сътрудничество, Андре Стил — Франция, Анхел де Лера — Испания, Балаш Сапанош — Унгария, Благоя Иванов — СФРЮ, Васил Биков — СССР, Василий Белов — СССР, Владимир Солоухин — СССР, Демирташ Джейхун — Турция, Джон Коломбо — Канада, Джон Чийвър — САЩ, Джордже Маковеску — Румъния, Дино Флъмънд — Румъния, Дюла Чак — Унгария, Евангелос Лазос — Гърция, Ейдриън Мичъл — Великобритания, Ели Пеониду — Кипър, Ема Смит — Великобритания, Ервин Фишер — ФРГ, Жаумъ Фустер — Испания, Имре Добози — Унгария, Йежи Скурницки — Полша, Йоан Григореску — Румъния, Йоахим Новотни — ГДР, Йозеф Рибак — ЧССР, Йозеф Нонешвили — СССР, Казимеж Кожневски — Полша, Камило Хосе Села — Испания, Ласлофи Аладар Геза — Румъния, Ласло Керн — Унгария, Ларш Юленстен — Швеция, Леслав Бартелски — Полша, Луиджи Малерба — Италия, Марио Болдзони — Италия, Миклош Вереш — Унгария, Милан Крал — СФРЮ, Никос Папас — Гърция, Ото Щайгер — Швейцария, Пааво Рингтала — Финландия, Пиер Гамара — Франция, Райнер Кердл — ГДР, Раду Боуряну — Румъния, Рафаел Алберти — Испания, Рита Буми Папа — Гърция, Робер Андре — Франция, Руди Щраал — ГДР, Самуел Хейзоу — САЩ, Сантяго Кастильо — Испания, Сергей Михалков — СССР, Татяна Кудрявцева — СССР, Уилям Сароян — САЩ, Франц Ксавер Крьоц — ФРГ, Фридрих Хитцер — ФРГ, Хайнар Кипхардт — ФРГ, Хейди Бурай — Канада, Хенрик Панас — Полша, Хулия Ангуло — Испания, Якоб Брантинг — Швеция, Ян Козак — ЧССР.

Дори само изброяването на участниците подсказва мащабите на Втората международна среща на писателите, на която се събраха представители на различни страни и народи, на различни национални литератури, обединени от грижата за утрешния ден на човечеството.

И неслучайно централни теми в изказванията и разговорите бяха както загрижеността на творците на словото за световния мир, така и размисълът за бъдещето на децата. Не само защото 1979 г. е обявена за Международна година на детето, но и защото между тези две теми има дълбока, същностна връзка

— ако мирът е единствената разумна алтернатива, която носи надеждата за щастливо бъдеще на човечеството, то децата са най-непосредственото и конкретно въплъщение на същото това бъдеще.

На Втората международна среща на писателите отново бе доказано, че всички национални, верски, мирогледни, естетически, политически и пр. различия отстъпват на втори план, когато се говори за утрешния ден на света; че по силата на своето призвание писателите са особено отговорни за съдбата на човечеството. Цялата човешка история ни е завещала един красноречив символ — т в о р е ц а като духовен водач на своя народ и човечеството, като безстрашен рицар в защита на човешките въжделения. И едва ли има значителен писател, който да не е воювал с творбите си за мир и хуманизъм, за свободно всестранно развитие на човека; който да не се е борил против всичко, спъващо развитието на обществото и личността.

Както подчерта в своето изказване акад. Пантелей Зарев, „. . .всяко време, всяка по-значителна епоха са имали свой културно-исторически тип творци. Една безспорна реалност е и културно-историческият тип на днешния писател, който не може да не се вълнува от общочовешките въпроси на нашите дни. Колкото и да са резки понякога нюансите, каквито и да са различията в начините на виждане на света, истински големият писател не може да не е заинтересован от основното за епохата — запазването на мира, и не може да не е вътрешно, по съвест, по убеждение, ангажиран с този голям проблем за човечеството. Когато се събираме отново, ние пак сме склонни да изявим общото в нашите усилия, да кажем своето слово според вътрешните живи начала на нашите убеждения. Разумът на човека му дава голямо преимущество, но освен от преимущество той се нуждае и от доверие, от съгласие, което би сложило днес преграда пред една унищожителна война.“

Именно този дух на търсене на пътища към сближение в името на световния мир и бъдещето определи голямото международно значение на срещата на писателите, подчертано в приветствията на др. Леонид Брежнев и др. Тодор Живков. Това значение бе изтъкнато и в приветствието на Курт Валдхайм, генерален секретар на ООН:

„Вашата среща е показателна за усилията, полагани в Европа за засилване на международното сътрудничество, за размяна на идеи и съвместно решаване на големите задачи, които се поставят пред човечеството.“

Не би и могло да бъде иначе, когато в защита на мира, социалния прогрес и хуманизма прозвуча гласът на онези, които по силата на своето призвание са посветили живота и творчеството си на истината и красотата. Отново, както преди две години, от София се чу страстното и развълнувано слово на майсторите на културата, издигнали глас в защита на бъдещето на човечеството:

СЕРГЕЙ МИХАЛКОВ

Сигурно нито една, дори и „най-умната“ кибернетична машина не е в състояние да определи колко скъпо струва, какво високо място заема страстната, убедена дума на писателя сред постиженията на нашата цивилизация. И щом това е така, то лесно можем да си представим колко висока и отговорна е днес ролята на писателя на нашата планета, на планетата, която навлезе в период на остър двубой между две сили: здравия разум, вярата в бъдещето на човечеството, срещу безумието, страстта за унищожаване живота на земята. Мирът срещу войната. И друг избор няма. В каквито и думи, в каквито и дрехи да обличаме този проблем, все едно, няма да избягаме от въпроса, коя страна ще се наложи, кое ще победи.

В тази именно връзка взаимното разбиране между писателите придобива първостепенно значение. Съветските писатели са за това — на земята да остане само едно единствено оръжие — перото на писателя! При всичките различия в нашите възгледи, в подхода към живота, оценката на явленията, при всичките различия на нашите творчески методи, стилове, почерци, перото на истинския писател, който счита за своя главна жизнена задача нравственото извисяване на човека, не може да не призовава към мир, към намаляване на международното напрежение, към дух на дружба и взаимно разбирателство между народите.

Ние, съветските писатели, виждаме основния смисъл на литературните срещи и форуми във възпитанието на единен писателски възглед, в търпеливото формиране на нашето еднакво отношение към проблемите на мира и войната. Нека хората по света знаят, че истинският писател, истинският познавач на човешката душа, където и да живее, на какъвто език и да говори, каквото и да пише, е защитник на мира по земята! И би ли могло да бъде иначе? Може ли истинският писател, който усъвършенствува със своето творчество човешката душа, да желае гибелта на тази душа в атомния огън?

РАЙНЕР КЕРНДЛ

В много страни по света нациите разбират държавата като инструмент, с който те самите манипулират, за да пазят мира. Така гласи поръчението им към техните правителства. Но въпреки това ние виждаме как многото невралгични пунктове на нашето земно кълбо продължават да тлеят и да крият опасността от нови страшни пожарища. Човечеството все още е изправено пред неразрешени конфликти, а между другото и пред такива, които преди двадесет години едва ли някой можеше да предскаже.

Това ни изпълва със загриженост. То не отговаря на нашата представа за света, на нашата революционна философия, ориентирана към възможностите за човешка промяна, в противовес на онази, която заплашва съществуването на страните и нациите, с колкото и хубави и убедителни думи да подкрепяме мира. Поетът иска не само да бъде чут, той иска да бъде разбран. Писателите, които служат на мира, не искат да бъдат глас в пустиня. За пишещите най-доброто служене на каузата на мира е тяхната заангажираност към него.

ЕЛИ ПЕОНИДУ

Двете години, които изминаха от писателската среща, организирана от нашите прекрасни домакини — българските писатели, бяха период, през който се случиха много, извънредно много неща по цялата земя. Локални стълкновения, земетресения, наводнения, епидемии, беди. . . Две неща обаче са безспорни и безвъзвратни. Първото е, че всички ние остаряхме, тъжно е, но е така, или по-добре, узряхме с две години. Две години, които по никой начин няма да се върнат назад. Вторият безспорен факт е, че се появиха сили, които се опитаха да нарушат разведряването по света. Бяха разработени още повече и по-разрушителни военни оръжия. Появиха се нови военни огнища, главно в Азия и Африка. Заплахата, опасността става все по-осезаема навсякъде по света.

Ето защо тазгодишната ни среща трябва да направи крачка напред в сравнение с предишната. Нейният призив трябва не само да изрази тревогата ни, но да се превърне в призив за продължаване на живота. С изумителното разрастване на средствата за масова информация ролята на словото се разширява. Освен чрез книгите и всички печатни произведения ние, писателите, трябва да

въздействуваме чрез театъра, киното, да влезем в дома на всеки човек чрез радиото, телевизията, песента. Нашето послание трябва да достигне по-нататък, да се докосне дори до неграмотния, дори до онези, които нямат навик да четат, до детето, което още не е тръгнало на училище, до всеки безучастен, безразличен и наивен жител на земята.

ЯН КОЗАК

Главната задача на човека на нашата епоха е борбата за укрепването на световния мир, борбата за мирно съществуване на страните с различен обществен строй, за приятелство между народите. Това не е само категорична нравствена повеля, това е, както всички добре знаем, и принципно условие за постигането на нови успехи на цялото човечество, принципно условие за всеобщ прогрес. А там, където се води борба за прогрес, за по-щастлив живот и справедлив свят, от незапомнени времена в предните редици са стояли и истинските творци, поетите и писателите, които са смятали за най-голяма чест, за най-висш дълг отдаването на своя талант и разум, на всичките си способности в служба на народа, комуто принадлежат и с когото са проправяли пътя към бъдещето.

Уважаеми приятели, ние, писателите, които през тези дни отново се срещаме в гостоприемната столица на Народна република България, в София, която неотдавна вече веднъж прие писатели от различни народи, от страни с различен обществен строй, отстояващи различни идейни възгледи, напълно осъзнаваме — убеден съм в това — своя дълг към стотиците милиони наши съграждани от тази хубава планета, които искат мир и дружба, дълг, свързващ ни въпреки всички съществуващи различия.

Нека вдигнем своя глас с тежест и сила в подкрепа на мирното бъдеще, в подкрепа на взаимно обогатяващата се дружба, която ще смъкне от човечеството бремето на трескавото въоръжаване и ще освободи огромни икономически източници и човешки сили за мирния разцвет на всички народи.

ЕРВИН ФИШЕР

Писателите се борят за мир и разбирателство между народите. Писателите установяват приятелски връзки въпреки всички граници и пречки! И те няма да престанат да се борят, няма да престанат да демонстрират, няма да се разделят! Тъй като това е хуманистичната мисия на творческото им съществование и техен исторически дълг. Духът на Хелзинки е възприет и никога вече няма да бъде изпуснат.

В този смисъл и тъй като нашата днешна среща е в Международната година на детето, на нашите потомци—писателите на бъдещето, аз говоря за нашия дълг, който разбирам като борба:

— за прогресивно развитие на обществото;

— за освобождаване от реакционно потисничество и зависимост;

— за задълбочаване на международната солидарност в дух на свобода, равенство и братство;

— за преодоляване на изкуствените недоразумения;

— за политика на разоръжаване и премахване на военните конфронтации;

— за укрепване духа на Хелзинки;

—за равноправие на народите и расите;

—за осъществяване на хуманните принципи в междудържавните отношения;

— за заклеймяване на войната;

— за създаване на един свят, в който човек постига всичко в мир, а губи всичко при война.

АЗИС НЕСИН

Мои скъпи приятели, ние всички знаем много добре, че в нашия свят се играят големи игри. Една от тези игри е да се объркват народите, като се придава различен смисъл на понятията в тяхното съзнание. В нашето съвремие се придават различни значения на понятието м и р. Мирът, който ние разбираме и който желаем за целия свят, не е един обикновен мир. В този свят има войни за чест и дълг. Подобно на войните за независимост, за национално освобождение, има класови битки. . . Ние сме привърженици на тези битки, защото истинският мир ще се създаде тогава, когато тези битки успеят. Да, ние сме борци за мир, но за мир в този смисъл.

Ние полагаме усилия с перата си да създадем за нашите деца един свят, където децата от цялата планета ще живеят в истински мир.

Да живеят тези, които се борят за истински мир, да живее световният мир, да живеят децата!

КАМИЛО ХОСЕ СЕЛА

В София ни събра честването на Международната година на детето. В началото на моето изказване аз пожелах здраве и мир на всички мъже и жени по света. Умишлено не споменах децата, защото за тях пожеланието не е достатъчно: те се нуждаят от една действителност, която ние с големи усилия изграждаме. Ние, писателите, сме задължени да пазим мира, който е най-силният щит на прогреса. Ние, писателите, според нашите сили и талант имаме неизбежното задължение да предоставим на детето условия, в които то, стигнало дълбока старост, да може да умре, без да се срамува, че е било човек. И без ние самите да изпитваме срама, че сме били хора. В служба на мира и на неговите идеали трябва да издигнем нашето перо и най-добрите си възможности.

ЕВА СМИТ

Ние се срещаме през Международната година на детето в една страна, където преди 35 години бе осъществена социалистическа революция. В социалистическото общество на децата се гледа като на съкровище, което е по-ценно от бисери, което не бива да се разменя или да се прахосва и изразходва. Децата са такава ценност, за която нищо направено не е прекалено добро. Те са началото на нашето бъдеще. Бъдещето от социалистическо гледище представлява животът не само на днешните деца, но и животът на техните деца и животът на децата на децата им. За да може бъдещето да продължава вечно, трябва да има мир. Абсолютно задължително е социализмът, който гледа далеч в бъдещето, да бъде неразделно свързан с неотменно състояние на мир. Национална политика, която планира щастието и благосъстоянието на още неродените, е политика, основана на една нравственост, която е отразена и в мирогледа, намеренията и поведението на гражданите ѝ, и я поощрява при възпитанието на децата си.

В западното общество, обществото, от което идвам аз, положението е различно. За нас бъдещето има по-ограничено тълкуване, въпреки че това изобщо

не се признава и даже може би обикновено не се и съзнава. Централно място в западното общество днес заема култът към личността. Другото наименование на индивидуализма е егоизмът, по същество не борави с никаква представа за бъдещето. За закоравелия индивидуалист не съществува бъдеще отвъд собствения му живот. Това подхранва едно напълно небрежно отношение към съдбата на човечеството.

АНХЕЛ ДЕ ЛЕРА

Ние, нашите книги — в този момент от световната история — трябва да заговорим отново за ужасите на войната, които всички познаваме. Аз смятам, че нашата мисия в този исторически момент е да създаваме ново съзнание, което да направи невъзможно да се повторят тези ужасни кланета, в които никой не печели, а винаги губи само човекът. Но за да знаем, за да успеем да изпълним нашата роля, както подобава в настоящия исторически момент, ние трябва да започнем да създаваме у самите себе си ново съзнание, което да преодолее границите, политическите партии, религиозните вярвания, расите и цветовете. Ние трябва да образуваме една общност от свободни хора и да се задължим да се борим въпреки всички граници за създаването на ново съзнание в света.

РОБЕР АНДРЕ

В това отношение мисля, че тези книги, и други естествено, че произведенията на писателите доказват, че те са хората, които повече или по-малко пряко — както напомни за това вчера нашият приятел Пиер Гамара — оказват навсякъде влияние за разпалване в детските души, в детската памет на един действен дух в утрешния свят, който ние няма да познаем. Нашите творби могат донякъде да подготвят историята с наслояването на образа в съзнанието на бъдещите хора. Ясно е какво искам да кажа — ние трябва да постъпим така, че тези деца, които обичаме, да не наследят такива спомени, каквито са моите. Да не могат да си спомнят за едно детство, люляно, както казваше Алфред дьо Виньи, от ударите на барабаните, а да имат детство в един омиротворен свят, свят от нови образи, които вие ще откриете в полза на единството между хората.

*

Би могло да се цитират още много изказвания, които прозвучаха през двата дни на Международната среща на писателите — София, 1979, за да известят на света твърдата воля на творците да се борят за мир и щастие на бъдните поколения, за социален прогрес и справедливост. Впрочем редица световноизвестни писатели, които по различни причини са били възпрепятствувани да присъствуват лично на втората международна среща, изпратиха своите приветствия до участниците в нея, подчертавайки по този начин своята солидарност с крилатия девиз „Мирът — надежда на планетата“ — по време на заседанията бяха прочетени поздравителни писма от Ален Боске и Марио Варгас Льоса, Джеймс Олдридж и Ърскин Колдуел, Роберт Пен Уорън и Джани Родари, Чарлз Пърси Сноу и Алехо Карпентиер, Джон Ъпдайк и Дениз Левертов. . .

Всичко това още веднъж доказва историческата значимост на инициативата, подета преди две години с първата международна среща на писателите в София през 1977 г., в памет на която бе поставен възпоменателен барелеф с имената на

участниците в нея, открит от Людмила Живкова, председател на Комитета за култура. Широкият отклик на призива за мир и разведряване, за равноправно международно сътрудничество и мирно съвместно съществуване, доказва също така и актуалността на идеята за последователно прилагане духа на Хелзинки в отношенията между народите. Затова и гласът на творците, участвували във Втората международна среща на писателите, няма да заглъхне — напротив, той резонира по всички краища на земното кълбо, разнасяйки крилатия лозунг „Мирът — надежда на планетата“.

Литературна мисъл

ВАПЦАРОВ — ЧЕРТИ ОТ ПОЕТИКАТА МУ

Розалия Ликова

I. ОСОБЕНОСТИ НА ЛИРИЧЕСКИЯ ГЕРОЙ

1. АВТОР И ЛИРИЧЕСКИ ГЕРОЙ

Поезията на Вапцаров, надхвърлила конкретните поетически граници на своето време, продължаваща да учудва и днес като рядък естетически феномен, може да бъде разгледана само на фона на своето време, на неговите исторически особености. Има епохи, в които поетът може по-спокойно да размишлява върху своя поетичен обект — човека; епохата на Вапцаров налагаше сама проблемите; гигантски исторически прелом, решителни събития, разтърсили света — тя внасяше сериозни промени в човешката личност, ускоряваше вътрешните процеси, динамизираше съзнанието, тласкаше към развитие не само личността, но и народа, променяше колективното съзнание, изправяше пред решителен избор. В тая епоха се променяше естетическото съзнание, търсеше се по нов начин опората в действителността, в народния живот. Писателят отново застана, както през септемврийските дни, с лице към своя народ, към своята съвременност, като част от съдбата на народа. Неговият поетически диалог със себе си стана диалог с конкретните исторически условия, с живота и времето. Тоя диалог намери най-висок художествен израз, най-пълна своя изява в поезията на Вапцаров. Потърсим ли особености, съществено в неговата поезия, ще стигнем неминуемо до диалога — не само като форма, а преди всичко като същност, като съдържание, като диалог със света, като диалогична позиция към света. В тая диалогична позиция художественото „аз“ на поета, неговото биографично „аз“ и героят на неговата поезия се сляха в едно цяло.

Единството на живот и поезия, нееднократно подчертавано от нашата критика, налагащо се със своята изключителна яркост и сила, при Вапцаров има свое изключително значение. Основното в поезията на Вапцаров е неговото работническо революционно светоусещане, скъсената дистанция между поета и света, между героя на тая поезия — работника и неговата среда, навлизането на фабриката, завода, машината за пръв път в нашата поезия така естествено, като че ли са съществували всякога в пряк досег с човека, с живо, конкретно взаимоотношение с него, като момент от неговата жизнена съдба, като момент от неговата човешка, социална, работническа адекватност, като белези на едно ново съзнание. Появило се е ново човешко и художествено съзнание, на нов тип творец — не просто революционер, не само поет-революционер, но и поет-работник, който се слива със своя герой и от своята и неговата гледна точка скъсява разстоянието между себе си и света, установява отношения с живота и действителността, създава нова художествена температура в стиховете, нова

поетична структура на образи и стих, нова поетична тоналност по простата причина, че поетът-герой на собствената поезия, субектът и обектът на тая поезия са се слели в едно лице и водят своя диалог със света от нова позиция.

Една нова позиция на герой с много прост, много ясен и същевременно многопластов, многолик художествен образ. Поетът, интелигентът, революционерът, човекът от народа, човекът въобще с всичко човешко — тоя многолик герой никъде не влиза в противоречие със своите отделни плоскости, с отделните си лица, а, напротив — това дава възможност да се разшири неговата поезия, да се разшири художественото поле на действие, виждането и обсега на поета, да се получи оная многопластовост на образите, при която образът на съвременника, конкретната социална и обществено-историческа среда се прелива с проблемите на човека въобще, с най-общите, най-широко вместимите човешки понятия за прогрес, вяра, романтика, опираши във философията и опиращи в интимно-човешкото, в най-съкровените човешки чувства. Тая многопластовост и многопосочност на художествения поглед се е насочила към гъстотата на живота, където в жестокия класов двубой човекът—работник и революционер — търси своето място, своята нова позиция към света, определя точката, където естетика и обществени позиции, виждането на поета и на работника се сливат; точка, през която преминават нервните трусове на епохата, където нещата се разполовяват на минало и бъдеще и се съединяват наново, където общото и индивидуалното диалектически се сливат.

За пръв път след Ботев дистанцията между поета-лирически герой и света е така скъсена; за пръв път един лирически герой не само мисли, съзерцава и обобщава, а действува — не само на фона на историята, не само с лице към миналото и бъдещето, не само в точката, където се срещат епохите, както при Смирненски, а в дадената конкретна точка, където човекът диша, живее, работи и се бори за хляба, за живота и слънцето, в оная точка, откъдето се влиза в атака, оная точка, на която застана сам поетът, за да посрещне смъртта с песен. . .

Ако у Вазов в „Епопея на забравените“ дистанцията между настоящето и подвига на миналото сложи своя романтичен отпечатък, ако при Смирненски далечината на идеала и утрото на новата епоха наложиха своите романтични, космични измерения, лирическият герой на Вапцаров е „тук“ и „сега“, в определено място и време, изправен пред конкретни решения, пред въпроси, които решава непосредствено, в които бъдещето влиза не като далечина, а като страна в спора, като конкретен изход в жизнените алтернативи.

Авторът в поезията на Вапцаров — това е героят, който действува, мисли и чувствува като едно непосредствено присъствие. Авторското „аз“ не само „включва“ героя на епохата — в редица моменти то се отъждествява с него, пренася своята гледна точка върху него, защото и в тези стихотворения, където поставя художествени, естетически проблеми, проблеми за поета и за поезията, лирическият герой на Вапцаров застава на позицията на работника, на трудещия се, на човека от народа; и, обратно — там, където лирическият герой поставя проблемите на своето собствено битие, проблемите за мястото на съвременника в живота, за неговите позиции спрямо света, той е не само работник, почувствувал се господар на света, творец на живота; в неговото светоусещане влиза светоусещането на поета-творец, разкрил нови координати на човешката личност, изпял творчески химни на труда, на прогреса, усетил човека като творец.

Само такова разширено художествено съзнание, обхванало в себе си „аза“ на поета, „ти“ и „той“ на живия съвременник, на революционера от целия свят, може да премахне границата между живота и поезията и същевременно да създаде нова поетика, да надхвърли естетическото мислене на своите съвременници, да влезе в нови връзки с читателя. Своя ироничен диалог с читателя поведе

още Светослав Минков. Още той разчерта логическата схема на сюжета, на композицията и включи читателя като компонент на творбата. Вапцаров по друг начин се огледа в читателя, като скъси художествената дистанция между него и своите образи, включвайки го негласно в своя спор със света, в това подвижно „аз“, „вие“, „те“, което ангажира читателя като страна, включва го в своя избор, в решението на поставените въпроси.

Там, където въпросите не започват от готовия отговор, а от решителното поставяне, там, където светът се разкрива със своите различни лица и нещата се разчленяват на сблъскващи се противоположности, читателят сам е вече една позиция, едно участие в спора, един катарзис на намерената духовна цялостност и вяра, на победната песен на човека.

От особеностите на тоя лирически герой зависят до голяма степен задачите, които си поставя Вапцаров като поет — да изобрази човека на своето време. Човекът и времето, това са двата основни компонента на неговите образи; те определят човешкия, интимния аспект на образа, разкриването на човека като човек, в неговите непосредствени, интимни реакции на живота, в неговото пряко човешко битие и същевременно в неговия диалог с времето, с историята, със съвременността като цяло. Една двойна естетическа задача си е поставил Вапцаров — да разкрие проблемите на съвременността в техните съкровени, човешки аспекти, да покаже лицето на всекидневието като човешко всекидневие, живота — без маска и грим, да докосне жизнената индивидуалност на явленията, да се доближи смело до човека — не като човек — готова идея, човек-понятие, а в неговата жива човешка същност. В основата на явленията на класовата борба, на големите обществени явления, той поставя един жив фокус — човешката екзистенция: страданието, мизерията, смъртта, любовта, копнежа, отчаянието, преодоляването на страха, диалектиката на вярата влизат като аспекти на човешкото съществуване, на живата човешка личност, поставена в ситуация, в конкретен допир с мизерията, смъртта, завода, машината, с бъдещето дори, като една крещяща за живот, за свобода и хармония, като една творческа еманация.

В това е и големият естетически прелом на Вапцаров — във връщането към живия човек, към човешкото всекидневие, в тая нова естетическа позиция, която третира обикновения човек като герой в конкретна ситуация, герой — конкретно питане към света, жива, непосредствена реакция на всичко, до което се докосва.

И същевременно другата страна на конкретизацията на лирическия герой е неговата вътрешна обемност, разширяването на неговите граници до „ние“ и всяко действуващо, революционно „той“, до всяка точка от живота и земното кълбо, разширяване до съдбоносните въпроси на времето, до обобщения образ на човека и смисъла на живота, смъртта и вярата, до романтичното обобщение, единство от романтика и реализъм, до големите промени в живота и в човешката личност. Поетът не само съединява индивидуалното и общото, разкрива голямото в конкретното и единичното, а и обратно — издига малкия човешки периметър до големите обществени движения на времето, до историята. В неговия художествен поглед тези два диалектически полюса — конкретното и общото — имат една и съща естетическа основа. Самият лирически герой, самият човек носи в себе си своята мъничка човешка драма и своята способност да се издига до песента, да израства до звездите, да се стреми към голямото „утре“, към по-високата идейна вяра като разрешение на своите човешки проблеми, на развитието и целостта на своята личност. Тръгвайки от позициите на съвременния човек, Вапцаров неминуемо достига до единството на единичното и общото, на човешките драми и драматизма на историята, до философията и големите нравствени понятия, разкрити в техния човешки смисъл, в тяхната екзистенциална, човешка същност, в тяхната жива човешка основа.

2. ДИНАМИЗИРАНЕ НА ГЛЕДНАТА ТОЧКА НА ПОЕТА

Отъждествяването на автора с лирическия герой — работник и революционер — доведе до промени в позицията спрямо света и до промени в художествените позиции на поетическия субект. Субект на поетическия израз, поетът е сам работник и революционер и затова съдбата на испанския работник и революционер е негова собствена съдба. Той самият се бие из улиците на Толедо, неговата собствена кръв изтича изпод нахлузения каскет, влива се в антенните мрежи, тече в заводите на всички градове. „Аз“ става „той“, преминава в „той“ не само като конструкция на поетическия израз, като отношение на лирическия субект спрямо компонентите на цялостната структура на творбата, а като израз на идейна връзка и на революционно светоусещане. Това лирично „аз“ се обективизира във всяко кътче от земята, във всички барикади по света и за всеки въстанал град, за всяка революция поетът може да каже:

Сега за мене ти си участ.
Сега за мене си съдба.

Поетичното „аз“ на Вапцаров се трансформира — поема света в себе си и само се пренася в отделните точки на света, става „аз“ и „не-аз“, въплътено в „той“, разширено в „нас“. Поетът съзнава тоя процес на разселване на своето „аз“ по цялата земя и всички барикади, съзнава тези многобройни точки — огнища на „аза“, това размножаване на „аза“ и едновременно съществуване на лирическия герой като „аз“ и „той“, като „аз“ и „не аз“.

И затова наред със „съм“, наред с „аз“ се поражда това оплодено, умножено „аз“ плюс „той“, „аз“ плюс революцията, плюс заводите по целия свят, плюс всяка географска част на света, пламнала в борба, „аз“ плюс всяка молекулна част на света и живота, плюс целия свят:

„Мадрид е наш!
Мадрид е наш!“
Светът е наш! Не бой се, друже!
И всяка молекулна част
е наша.
Под небето южно
ти спи
и вярвай,
вярвай в нас!

Малко е да се каже, че това е интернационализъм. Интернационализмът тук е душевно измерение, част от художествената структура на лирическия герой, част от неговото художествено виждане за света, от особената интензивност в отношенията „аз“ и „ти“, „аз“ и „той“. И в тоя смисъл не само интернационалното чувство, а цялостната видоизменена връзка между лирическия герой и света вън от него е динамизирала формите на поетическия израз до степен на взаимно преливане една в друга, до степен на свободно разменяне на местата им.

Гледната точка на „аза“ се движи в развитието на творбата с всяко от неговите революционни превъплъщения. Още в „Двубой“, в многократните изрежданията „това бях аз“ тая гледна точка се мести от образ на образ, от ситуация на ситуация и навсякъде лиричният субект е едно трето лице, една трансформация на „аза“, едно многократно умножение и разширяване на „аза“ в нови и нови човешки превъплъщения. Едно динамично, подвижно художествено „аз“ обхваща цялото разнообразие на социалните превръщения, съединява се с всяка

молекула на живота и от всяка точка на света и революцията може да се разшири и да се превърне във вселена.

В „Доклад“ говори авторът, докладва от първо лице: „Аз почвам доклада“. Когато Вапцаров говори от първо лице, неговото „аз“ звучи като изстреляна фраза:

И тъй — към доклада.
Докладвам направо —
аз страдам

„Аз“ в тая поезия означава „аз“ спрямо света — една позиция, една теза, един въпрос към другите и към живота. „Аз“ значи мисъл, идея, чувство, отношение, въпрос, твърдение, отричане, категоричност — едно взаимодействие, един драматичен възел. Това „аз“ трансформира описателния момент, превръща го в точка на тръгване, на отправяне към някакъв отговор, към някаква цел. Затова поетичният поглед не остава никога почти в рамките на „аза“ — той се мести към конкретни ситуации в пространството, пренася се върху други лица — работникът в хлебарницата „Охрид“, бедният чиновник без нито една мъка и радост за прослужените 16 години, хората с напукани от маларията устни в полето, които сеят „и кръстове никнат“; пренася се върху „ние“, народа, вятъра в Пирин, трансформирайки непрекъснато обекта в художествен субект. Началната форма на израз от първо лице минава към безличното трето лице.

По тоя начин разширяването и умножаването на лирическия герой в живи човешки съдби и природа, в множественост на гледните точки влияе върху свободното преминаване на различни стилистични пластове и върху композицията на творбата. Динамизирането на гледната точка довежда до динамиката на строфичния строеж, до една свободна, отворена композиция, до напълно модерна, съвременна структура, следваща свободния изказ и превъплъщения на поетичния субект.

Обективизацията на „аза“, пренасянето на гледната точка върху героя или героите, процесите на драматизация на поетичния изказ и на внасянето на епични, белетристични елементи (ситуация, случка, сюжетни моменти, поетичен разказ) не изключват прякото авторово присъствие. Съединяването на автор и герой води до оная особена сложна поетична структура, при която авторът не се губи, не изчезва в своите превъплъщения, а придобива нова опора, по-широк художествен терен за своето активизирано присъствие, привличайки широк жизнен материал за своята идейна и емоционална категоричност.

II. ДИАЛОГИЧНА ПОЗИЦИЯ КЪМ СВЕТА

Героят на Вапцаров е един разширен, събирателен образ — човек-класа, човек-народ, човек-човечество; класа, народ, човечество са идейните и социални аспекти на неговия герой, съдържат се в него, така както се съдържа „аз“ и „той“, „аз“ и „ти“, „аз“ и „ние“. Като част от живота, отразявайки неговите обществени аспекти, тоя герой влиза в сложно диалектично единство, в отношение на единство и конфликт с живота, в отношение на непрекъснат диалог. В тая диалогична позиция всяка промяна води до променяне на двете страни на диалогичното отношение, на двата субекта на протичащия диалог — на лирическия герой и на самия живот.

Многопластовият образ на живота присъствува в конфликтната диалогична връзка по нов начин, не само като обект, а като субект на диалога:

Ние сплетохме здраво ръце,
с тебе се счепкахме здраво.
Кръв капе от мойто сърце,
грохнал си ти. Тогава?

Естетическата позиция на Вапцаров вече предполага понятието живот в неговата съвременна структура — в контрапунктна позиция спрямо героя, в противоречие, което ражда напрежението между двете полюсни съставни части на диалога, и същевременно като едно полюсно, противоречиво понятие, като едно разнопосочно движение — в настъпление и отстъпление, в неговото „днес“ и в неговото „утре“, в аспектите на социалното страдание и в аспектите на труд, творческа енергия, прогрес.

Диалогът със света променя и самия човек. Човекът на Вапцаров е също една противоречива сложност, разкриваща се многообразно — в подем и в слабост, в страдание, отчаяние, обезверяване и самопреценяване, скок в себе си и скок към бъдещето. Героят на Вапцаров не е носител на готови идеи, той е един противоречив процес, единство от преодоляващи се противоречия. Вапцаровият човек не застава като носител на абстрактни представи и елементарни нравствени категории за добро и зло. Той не е готова формула, а проблем, фокусът, през който протичат процесите на времето, общественият прелом, големите обществени промени. Тоя човек е разкрит на най-ниските слоеве на битието — болката от мизерията, разрухата, борбата за хляб и същият този човек, с въже на шията, пее своята нова, слънчева песен за бъдещия живот, прави своя неочакван, гигантски вътрешен скок и се изравнява със звездите.

Ето, това е доловил Вапцаров, поетът на новото време — динамиката на една друга, променена психика с пределна подвижност, с резки скокове и широки вътрешни амплитуди, побрала в себе си големия двубой на епохата и сама влязла в решителен двубой с живота. Психиката на тоя лирически герой е в огромно напрежение; всяка молекула на душата е опъната до крайност, зове към дело, носи огромния заряд на преломното време, излъчва категоричност на позицията.

Човекът на Вапцаров оформя своята душевност, своята вяра в диалог с живота; неговата вяра е резултат на дълъг спор с живота. Във „Вяра“ откриваме основните естетически позиции на Вапцаров — диалогична позиция, която предполага борба и единство на противоположни части, категоричност и многопластовост на съзнанието, пренасяне на спора на различни нива — философско, етично, класово социологично. Тая диалогична позиция третира света като противоречиво движение и промяна, като сложно взаимодействие на отделни плоскости, като процес и развитие във времето, като противоречие и единство, като съзнание за едно категорично „аз“ и едно сливане на „аза“ с обективни неща и стойности — живот, вяра, бъдеще; като едно разрешаване на личността в сферата на общото и на общото в човешката индивидуалност и живите човешки реакции.

Въпросът за вярата в стиховете на Вапцаров е въпрос за духовната цялостност, за целокупността на човешката личност. Там, в недрата на човешката духовност, в основата на личността има нещо така неотемлимо, така непоклатимо, което се равнява на „аза“, на понятието „съществувам“. Значението на вярата се разкрива по негативен път — в реакцията на нейното разрушаване, в нейното частично отнемане; разкрива се в болката — най-силната възможна болка, в представата за не-аза, за не-съществувам, за нищото:

Но ето, да кажем,
вий вземете колко?

пшеничено зърно
от моята вяра.
Бих ревнал тогава,
бих ревнал от болка
като ранена
в сърцето пантера.

Какво ще остане
от мене тогава? —
Миг след грабежа
ще бъда разнищен.
И още по-ясно,
и още по-право —
миг след грабежа
ще бъда аз нищо.

Вярата, това е крайната точка на извървения душевен път на героя и същевременно — точката на тръгването, за да има движение, за да съществуваш. Цената на вярата е дългият път на осмислянето на стойностите, стойността на човешкия живот. Въпросът за вярата произтича от диалога на лирическия герой с живота. Носителят на тая вяра ще премине през няколко антитези, тръгвайки от основния конфликт с живота, през няколко „но", ще разчлени понятието „живот", ще разкрие неговата стойност на разни нива и тогава ще влезе в нова съизмеримост с вярата.

Отношението към живота е двойствено, противоречиво. Животът е противник в борбата и животът е обект на непосредствена обич, стойност в самата себе си и още нещо — бъдеще, с което са свързани представите за риска, за творческа саможертва, порив в простора, път към далечна планета; едно разделяне на стойностите — творчество, труд, поезия и едно обединяване на всички стойности в творческия порив, в понятията „съм", „живея", „ще бъда".

Въпросът за вярата се разкрива в това сложно, противоречиво отношение към живота: живот-враг и живот-цел, и живот-стойност в самата себе си. По тоя начин понятието „вяра" придобива плът, съдържание, поемайки в себе си позициите, гледните точки, различните нива на отношението човек—действителност, човек—живо човешко битие, живот.

Пречупвайки общите понятия „живот", „вяра" в различни плоскости, Вапцаров противопоставя и обединява отделните аспекти, за да получи сложното диалектично цяло не като неподвижно понятие, а като понятие-отношение, понятие-позиция, разкривайки по тоя начин човека в отношение към живота, в диалог със света.

В тоя сложен диалог с живота самото „аз" на лирическия герой се конкретизира и разлага на елементи жизнено-конкретни: „аз" — човекът, който работи и който пише, работникът и поетът, и нещо трето — човекът изобщо, човекът, който диша, който се радва на факта на своето съществуване. Тая многопластовост на „аза" е от важно естетическо значение, защото тя ще премине в многопластовост на позициите, на гледните точки, в разчленяване на личността в настоящето и в нейното душевно пътуване към бъдещето, на човек, който мрази живота с класовата омраза на работника-пролетарий, на човек, който обича живота, мечтаейки за бъдещето, на човека „изобщо", който славослови живота заради самия живот, на човека-поет, който издига човешката екзистенция до синьото небе.

Диалогичната конструкция на мисълта и чувството разширява и художествената конструкция на диалога. В тока на живия диалог се вмъква освен „аз"

и „ти“ и едно враждебно „вий“ — на тези, които посягат срещу вярата, на тези с куршумите и диалогът протича между „аз“ и „вий“, защото „те“ също не остават в безлична сянка, а се превръщат в опоненти, във враг, срещу който поетът-работник ще излезе с вяра, бронирана дълбоко в гърдите.

По тоя начин светът на стихотворението тече, променя се, разчленява се, населява се с повече герои; в течението на поетичния изказ се менят гледните точки, понятията променят съдържанието си, настоящето и бъдещето разменят местата си. На пръв поглед се променя и самата тема — темата за отношението „аз“ и „живота“ се променя в тема „моята вяра“; темата естествено прераства, развива се, за да се убедим, че в същност това е една и съща тема, която с едно „но“, без всякакви логически преходи изскача от непосредствената, идейно и психически усложнената, многопластова духовна ситуация, като завършек, като отговор на дадено отношение и като начало на нов взрив на мисълта и чувството.

Така се създава тази особена, свободна композиция, при която всеки пробив на мисълта към цялото е своеобразна кулминация и всяка ситуация отделно разрешение на проблема на дадено равнище.

Тая сложна художествена структура почива на законите на диалектичното мислене — на един художествен поглед, който предполага противоречие и единство — единство на класова и общочовешка гледна точка, противоречие и единство на настояще и бъдеще и едно идейно и художествено единство, при което истината се ражда в процеса на непосредствения конфликт на човека с живота и вътре със самия себе си, със своите различни духовни плоскости, с различните пластове на своето „аз“.

В диалогичната позиция на човека към света нещата се променят, разкриват се с противоположните си лица, сливат се с различните си противоположни взаимодействия, за да се превърнат в нещо ново. Една сложна, противоречива връзка свързва хората и завода в стихотворението „Завод“.[1] Темата за завода е тема за движението, за промяната — на човека, хората, завода, за процесите, извършващи се в рамките на завода.

Но да придаде живот на дадено понятие или явление за Вапцаров значи да създаде конкретна връзка и отношения, да влезе в отношения с други явления, с други страни на живота, да създаде асоциации, лъчи в много посоки, да изведе понятието, предмета от неговата абстрактност, общност и неподвижност, да го сблъска не само с други неща и явления, но и да сблъска и собствените му съставни части. По тоя начин заводът изниква с две коренно противоположни лица — заводът с облаци и дим, с пластове от сажди, конкретен образ на тежкия и скучен живот:

> Живот без маски и без грим —
> озъбено, свирепо куче

завод, който преобразява хората и собствения си образ:

> Завод, притиснал с мъка
> толкоз хора
> с осаждени от черен труд
> лица,
> едно сърце във тебе неуморно
> пулсира с хиляди сърца.

[1] Вж. Никола Георгиев. Певец на великия двубой. — В: Никола Вапцаров. Нови изследвания. С., 1970.

Заводът, който трупа дим и сажди пласт след пласт и заводът, който учи работниците да се бият и да снемат слънцето при себе си, са двете лица на завода, между които стои процесът, вътрешното движение и скокообразно развитие на образа, лежи промяната.

Класовият, социален конфликт у Вапцаров отново ще тръгне в много посоки, отново ще се отрази на различни плоскости и само в съзнанието на един работник и поет, на един марксист с диалектическо мислене, на един поет от епохата на решително преобразуване на стойности и понятия социалният конфликт ще роди по законите на вътрешната логика, на неочакваните асоциации, въпроси от идеен и естетически характер, ще постави с цялата си противоречива сложност проблема за природата, за красивото, за алиенацията и нейното преодоляване.

Многопосочност и многопластовост характеризират всеки от компонентите на художественото цяло. Природата например е характерна за повишената и многопосочна функционалност на Вапцаровите образи. Тя е не само романтичен контраст на жестоката заводска действителност, но и висока духовна мярка за живота, една въздишка по небето. Тя е носителка на контраста реалност — идилия, на сатирично отношение към буржоазното разбиране за красотата и заедно с това едно носталгично звучене, едно плътно усещане за височина, чистота и копнеж, природа сама за себе си, човешки осмислена. Един и същи пейзаж се характеризира с богата и противоречива функционална натовареност, една многозначност на образа тласка мисълта в коренно различни, отричащи се една друга представи, едновременно контрастиращи и допълващи се.

Промяната е минала през историята, през хората и тяхната вяра. Темата за двубоя продължава и тук, конкретизирана в условията на заводския труд, на живата човешка съпротива, в процеса на израстването на работническата класа и нейното съзнание. Но никой друг като Вапцаров не видя това единство, тая жива сплав между нечовешки условия, труд, живот, душевна съпротива, крясък, стихиен стремеж да се преодолеят пространство и време и тоя процес на преодоляване на пространството между хората, разстоянието между човешките души и тоя скрит стремеж към единство, когато откъснатият вик, неразбраните думи се слеят в общия глас на „машината, завода и човека от най-затуления тъмен кът“. Вапцаров е показал това, което разединява, и това, което обединява хората в процеса на труда, видял е вътрешната, психологическа страна на процеса, промяната в човешкото съзнание и в това обективно, обединително понятие „Завод“. В живия диалог между човека и фабричния труд, човека и конкретните жизнени условия, в потока на борба и взаимодействие се променят еднакво хората и заводът. Едно напрежение, един крясък през годините-вечност, един сложен противоречив процес на борба и единство със завода, на отчуждение и преодоляване на отчуждението, извършва тая промяна. Защото промяна у Вапцаров означава процес, движение, борба, противоречие и преодоляване на противоречията и отново диалог и взаимно въздействие на частите в диалогичното отношение.

Ако в „Завод“ промяната се съсредоточаваше върху понятието „завод“, в „Песен за човека“ тя засяга направо съзнанието на човека.

Темата на „Песен за човека“ е заложена недвусмислено в заглавието и поточно определена в началото, като обект на спор — „човекът във новото време“. И ето големият поетичен феномен е налице. Герой на стихотворението е простият селянин от село Могила, убил баща си за пари, осъденият на смърт обикновен човек, случайно превърнал се в убиец. Та това не се побира в никакво клише за положителния герой, не отговаря на никакво търсене на готови, предварително набелязани черти и схеми, които трябва да се „откриват“ в живота. Своята най-висока представа за човека, пред чиято песен треперят войниците, затворът,

отдръпва се мракът и звездите викат „браво човек!“ — Вапцаров свързва с образ, разрушаващ всичко познато, всички литературни канони, непознат в миналото, за пръв път влизащ в литературата. Тоя човек изгражда у себе си човешкото, издига се до революционната истина, познал всички ъгли на страха, дивия ужас от смъртта, недоумението пред собствения си живот.

Но у тоя човек е станало нещо основно, настъпила е промяната, дошла е вътрешната дистанция от своята собствена участ и той може да погледне на себе си и на живота отстрани и да каже:

„Ех, лошо,
ех, лошо
светът е устроен!
А може, по-иначе може. . .“

Някога по силата на естетическия контраст Йовков създаваше носители на красотата от най-жалките, измъчени хора, създаваше галерията на своите „чудаци“ от герои, влезли в дълбоко вътрешно противоречие със суровите норми и бездушие на живота. Вапцаров в една друга епоха, когато широките народни слоеве са се ориентирали към революцията, когато човешките низини се издигат към идеала, води човека от народа, обикновения човек не до трагичната изолация в света на своята собствена красота, на границата на реалността и безумието, а го извежда до голямото приобщаване с идеята, с идеала, с най-високо човешкото и с човечеството. Човекът като носител на красивото се създава в разрез със своите инстинкти, със своя животински страх от смъртта, създава се като един идеен и духовен прелом, като едно пътуване и сливане с идеала.

Преди Вапцаров Гео Милев издигна лозунга за оварваряване на поезията и направи първите смели пробиви за прозаизиране на стиха; по-късно Далчев изведе грозното, всекидневното до чудото на живота и в своето пътуване към реалността откри съдържащото се в нейното всекидневие „чудо“, откри скритата поезия на нещата в техните най-обикновени форми на съществуване. Вапцаров направи новия пробив в естетиката, в съединяването на грозното и красивото, на жизнената проза и на поезията. Всекидневието беше навлязло в революционната литература на 30-те години, романтиката беше слязла до аспектите на всекидневието. Но истинското съединение на действителността с идеала, истинското издигане на всекидневното до естетичното дойде в стиховете на Вапцаров. Тук драматичният заряд бе друг, амплитудата бе друга. Един социален процес на олевяване и демократизиране на народните маси създаде социална основа за тоя процес на издигане на обикновения човек до идеала, за това особено сливане на образа на обикновения човек с образа на комуниста, до тая особена идейна и естетическа сплав на противоположности, при която човекът и идеалът влизат в нови, непознати досега отношения.

Вапцаров е чужд органически художествено на готовия, завършен образ на човека, на комуниста, на неговите идеи. Той не следва предварително набелязани звена на веригата, логическите етапи на развитие, дискурсивните връзки на стиховете и образите. Неговата художествена правда, неговите образи идват с взривове, със скокове, с изненада, загатнати на места, направо изявени другаде. Социалното у него ражда не канон, а свобода, художествени изненади и разнообразие, като белези на самия живот, оплоден от разкритите в него процеси на противоречиво развитие и движение.

Истината у Вапцаров се ражда в диалога, в спора: „Аз мразя човека“ — като теза на дамата, и „Браво, човек!“ — което викат, заслушани в предсмъртната песен звездите. Диалогичната конструкция се разкрива и в последните думи на автора, завършващ своя спор за човека:

Какъв ти тук ужас?! —
Той пеел човекът. —
Това е прекрасно, нали?

Истината за Вапцаров е спор, позиция, отричане на нещо и утвърждаване на неговата противоположност, понякога отричане и утвърждаване на явлението на нова степен.

Поетът-работник не декларира истини и идеи — той търси това, на което се крепи неговото „аз“, което извежда от отчаянието и стига до вярата, и стига до новата романтика и горкиевските интонации за човека. По тоя начин се сливат жизненият факт и идеи, преплитат се грозното и красивото, прекрасното засиява като човешка истина, подвигът затрептява в песента, става достояние на обикновения човек, заживява с нови, човешки измерения.

За своите категорични внушения Вапцаров изхождаше не от завършените и непоклатими понятия, а от процеса на ставането и преодоляването, на вътрешното напрежение. За да внуши непоклатимостта и целостта на своята истина, вяра, идеала за бъдещето, той внасяше тези представи в борбата, пречупваше ги през конкретната ситуация, вмъкваше ги в своя спор, във вътрешния душевен спор на човека, разлагаше целостта на вяра и неверие, на очакване и неочакване, на настояще и бъдеще, минаваше през диалектичното отрицание и синтеза.

Проблемът за съвременния човек се оказва проблем за ставащия, за променящия се човек, за основния идеен и духовен прелом, който се извършва в него, проблем за опорната точка, за смисъла на живота, за онова дълбоко същностно, което коренно ще промени погледа на човека върху живота, ще промени изживяванията му, ще промени и самата смърт.

Проблемът за човека се оказва проблем за неговата позиция, за духовните рецептори, които ще могат да възприемат „новото“, проблем за съвременното светоусещане — оръжие срещу отчаянието, срещу жестоката действителност, средство за възприемане на бъдещето, за душевното пътуване към него. Проблемът за позицията се разрешава на всички пластове на личността — когато угасне надеждата, срещу отчаянието и душевното разнищване идва чувството за „новото“ („Писмо“); когато брани своята душевна цялостност, човекът на Вапцаров се опира на своята вяра („Вяра“); в процеса на мъчително сблъскване със света и със себе си той търси своята позиция; в затвора пред лицето на жестоката и безсмислена смърт той извършва своя избор и тоя избор му връща вътрешната свобода и го издига до най-човешкото, и го свързва със звездите.

По тоя начин проблемът за „човека в нашето време“ се разрешава в тока на живия процес и промяна, на драматичния диалог не само с буржоазната дама, но и с живота, с живия човек и със самия себе си. Между залагането на проблема в началото и края на стихотворението лежи процесът, „ставането“, резултат на развитие на заложения спор, лежи промяната в човешкото съзнание. Сгъстяването на промяната следва гъстотата на действието от момента на извеждането на осъдения, обективизира се във външния процес, следва пътя на осъдения до бесилото: тихият разговор в коридора — сигнал за извеждането на смърт, смърт, плахото и глухо „хайде стани“, човекът, безпомощен в леглото, ужасът в очите, в сивите и влажни стени, и после надмогването, просветлението и неговото:

„Да тръгнем ли? — Казал. —
Добре.“

Следва новата крачка — коридорът, мракът в ъглите, човекът на двора и зората, човекът, изправен пред цялата си съдба, човекът и размисълът, самопреодо-

ляването, усмивката към света, пламъкът, разцъфнал в очите, песента. И накрая — въжето през шията и сините устни, от които продължава да напира песента.

Ако се попитаме за художественото майсторство на Вапцаров, то това пределно конкретизиране и обективизиране, пределно успоредяване и единство на материалния израз и огромното вътрешно напрежение разкрива поразително художествено майсторство, образец на скрит драматизъм, на обективизиране на чувството и на високо излитане на порива, на обективизиране на авторското присъствие и на открит авторски глас и позиции, на снизяване на патоса до жестоката логика на живота и смъртта и на превръщане на най-жестоката и безсмислена смърт в човешки подвиг.

По тоя начин диалогичната постройка, вътрешната, философска, диалогична конструкция на творбата се явява една предпоставка за допиране на полюсните състояния на обикновеното и героичното, на живота и смъртта, на обикновеното и необикновеното у човека, на реалистична трактовка на съдържанието и най-висок романтичен патос.

Човекът на Вапцаров е човек в конкретна ситуация и човек пред избор.[2] А това вече е една художествена и естетическа позиция, която отрича всяко опростителство и схематизъм, която предполага един свят в движение и един човек в процес и в ставане.

В диалога на лирическия герой сблъсъкът с живота се извършва върху терена на душевната биография, върху високи нива на неговия духовен живот, на неговата психика. В „Писмо“ лирическият герой на Вапцаров следва диалектичното развитие на героя на Смирненски от „Юноша“.

Отправна точка на лирическия герой, точката на тръгването е духовният полет — любовта към морето, към машините, дивият копнеж по Филипините, по едрите звезди на Фамагуста. Контрапунктното развитие — драматичната и трагична среща с действителността, горчивото изтрезняване, смъртта на романтиката води до разпадането на личността. Проблемът за човешката цялостност и духовна пълноценност стои непрекъснато пред Вапцаров. Проблемът за синтезата е проблем за връщане към себе си, към романтиката и същевременно живият съвременен проблем за по-високото качество на живота, за оная духовна далечина, която идва като тъжен лиричен сигнал на небе, красота и романтика.

Развитието от теза към антитеза и синтеза Вапцаров постига не чрез постоянно и логично развитие, а със скокове и взривове, чрез крайно сгъстяване на емоционалното напрежение в дадена точка и широки полета на вътрешни разстояния между съседни противоположни пунктове, в които се дава простор за доразвитие на съдържанието в съзнанието на читателя. Емоционалната натовареност, извеждането на явленията до тяхната най-висока, крайна степен, бездната от противоречиви чувства, вртопът от погаснали копнежи, от болка, гняв и отчаяние, пределният напън на отчаянието довеждат до идейния и емоционален скок, до ново душевно състояние — без логиката на дискурсивното мислене, без строгото следване на причинната верига:

Това е новото, което ме възспира
да не пробия
своя слепоочник.
. . . . . .
— И то ще ни повърне Филипините
и едрите звезди
над Фамагуста

---

[2] Вж. Б. Н и ч е в. Н. Вапцаров, или нашият поетичен диалог със света. — В: Литературни портрети и проблеми. С., 1972.

и радостта
помръкнала в сърцето,
и мъртвата ни обич към машините.

Една нова степен в развитието на лирическия герой, един диалектичен скок на чувства и мисъл, едно ново, синтезиращо звено в конструкцията на творбата и отречената и съществуваща сама в себе си, погребана и жива романтика се трансформира в нещо трето, в нещо ново — романтика на ново идейно и философско равнище, романтика, която ще влезе във вътрешния кодекс на комуниста, романтика, част от човешката психика, намиране на човека в самия себе си, възвръщане към себе си, отново намиране на света и помирение със света в самия себе си.

Някога Айнщайн заяви, че чувствува Достоевски по-близо от мнозина учени заради признаването и допущането на правото на абсурда и риска. Героят на Вапцаров познава привидната алогичност и абсурдност на едновременното утвърждаване и отрицание, познава цената на риска, трагизма и триумфа на душевния жест, на неравния двубой, стойността на безумния порив и онова непознато в историята единство на трагизъм и вяра, на жертвеност и съзнание за историческото право, за неминуемата историческа победа:

За мен е ясно, както че ще съмне —
с главите си ще счупим ледовете.
И слънцето на хоризонта
тъмен,
да, нашто
ярко
слънце
ще просветне.

В съвременната европейска поезия — от експресионизма до сюрреализма и поетите, преодолели влиянието на сюрреализма (Арагон, Пол Елюар, Деснос, поети-революционери като Пабло Неруда), редица поети преследваха ефекта на емоционалния духовен синкретизъм, на резките емоционални преходи и скокове, на освободени асоциации и незабележими трансформации на мисълта и чувството, чупеха пространствените и временните граници на образите, стремяха се към пълна художествена свобода. Вапцаров изгради своята философски осмислена вяра, диалектиката на вярата и романтиката с най-модерните поетични средства — с внезапните скокове, с неочаквани отклонения от основното развитие на темата, с внасяне на странични мотиви в единния поток на цялото, с пределен синкретизъм на идеи и чувства.

Копнеж и болка на копнежа, обич, превърната в умора, отчаяние и гняв, неограниченост, неопределеност на бленуването и срещата на необятното, на непостижимото и далечното с близката, топла, конкретна вяра в живота, на химери и омраза към празните химери — всичко това е човекът в едно само стихотворение на Вапцаров. Конкретност и безграничност, полюси и съединения на полюсите, вяра, минала през дълбините на отчаянието, изстрадана в неверието, идейни взривове, съзнание за историческата победа и неизбежността на смъртта, и накрая — слънчев изблик на вярата в нейните конкретно-исторически аспекти — това надминава по своя вътрешен диапазон, по своето чупене на външната логична последователност възможността на най-свободната поетическа постройка. Защото идейните пробиви на Вапцаров по силата на неговата марксическа диалектика предполагат именно тоя процес на единство на противоречията,

на допиране на контрастите, на съзнание за логичната неизбежност на смъртта и нейното вътрешно преодоляване.

Революционната, марксистка диалектика на Вапцаров създаде и една промяна в ракурса на художествената визия — едно пределно приближаване на явленията до наблюдателното поле на героя и читателя. Героят на Вапцаров носи онова повишено чувство за времето, за настоящето и бъдещето, за извършващия се исторически прелом, което е характерно за светоусещането на съвременния човек, на човека от нашата действителност. Понятието „обичам“ у Вапцаров съжителствува с израза „топла вяра“, с вярата, че „с главите си ще счупим ледовете“, с чувството за непосредственото извършване на промяната. Всичко в тая поезия е жив процес, едно диалектично сблъскване и протичане на нещата, едно непрекъснато видоизменяне на понятия и душевни явления. В тоя непрекъснато извършващ се пред очите на читателя процес литературният герой участвува, неговите истини се раждат в сблъсъка с действителността като една жива, ставаща действителност, в живо, драматично ставане и протичане.

Всяко понятие от своя революционен катехизис — вяра, романтика, смърт, живот — Вапцаров осмисля в процеса на борбата, който е и минало, и бъдеще и преди всичко — едно ставане, процес, настояще. В тоя процес винаги нещо умира и нещо от него се ражда, нещата се променят — същи и несъщи. Понятията имат у Вапцаров своето минало в драматичното преодоляване, извършващо се в психиката на героя, в драматичния сблъсък на противоположностите, като изстрадана вяра, осмислена романтика, преодоляна смърт; те не идват наготово, те самите са „ставаща“ вяра, романтика, оптимизъм, съдържащи в себе си своята противоположност, своето отричане.

Човекът на Вапцаров е драматична личност — личност пред избор, в състояние на ставане, решение, състояние на отричане на дадена позиция и утвърждаване на нейната противоположност, в състояние на борба с някого, с нещо, с живот, с идеи, със самия себе си. Но неговата драма не е затворена в себе си, в субективния свят на човека. Тя кореспондира с вечната красота на природата, с вечния копнеж по Филипините, с вечната човешка драма между вяра и безверие, илюзии и дезилюзиране, вяра и безверие, романтика и отричане на романтиката — не на плоскостта на вечното и метафизичното, извънвременното и извънсоциалното; тая драма е обърната навън, към света, търси своето разрешение в конкретния допир на човека със света вън от него; тя е преди всичко един конфликт между човека и света, който се разрешава вътре, в човека и същевременно навън, на плоскостта на обществените закономерности; тя е една социалност, превърнати в човешка психика процеси и същевременно една човешка душевност, която се разрешава само в допир с общественото и социалното.

III. МНОГОПЛАСТОВО ИЗОБРАЖЕНИЕ НА ЖИВОТА И ЧОВЕКА. АСПЕКТИ НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА КОНКРЕТНОСТ

1. СОЦИАЛНОТО — ИЗВОР НА ЧОВЕШКАТА МНОГОИЗМЕРИМОСТ

Идейната и естетическата подготовка за приземяването на Вапцаровата поезия, за конкретното и многопластово изображение на живота и човека се извършва в периода на 20-те и 30-те години. За пръв път през това време на фона на основните социални конфликти, на решителните идейни промени в съзнанието на обикновения човек, на ускорено идейно развитие на масовата психика и съзнание, в процеса на широкото олевяване и революционизиране на трудещите се писателят търси отново преките социални координати на личността, връзката между социалните проблеми и развитието на човешкото съзнание.

Изменила се е обаче художествената функция на общественото и социалното. Човешката личност не е само художествена конкретизация на социалните процеси, а едно превръщане на социалната основа на явленията в идейно-психологически преломи, в основа на идейни и духовни промени на човешкото съзнание. През втората половина на 30-те години писателят преодолява натрапващата се събитийност в литературните процеси и се окопава по-дълбоко в живота, в бита, в човешката психика, в човешкото всекидневие, търси основата на обществения драматизъм в драматизма на човешките преживявания, превръща проблемите на обществената следа в диалектика на човешкия образ.

По тоя начин поезията на Вапцаров влиза в тясно взаимодействие с литературния живот на 30-те години — като едно развитие на редица проблеми, заложени в поезията от тоя период, на редица мотиви, каквито са мотивите за вярата, за романтиката, за бъдещето, за революционната смърт, на редица идейно-психологически компоненти, каквито са например единството и сгъстяването на трагизъм и героика и пр.

И същевременно поезията на Вапцаров не само развива заложеното през 30-те години, но влиза и в своеобразно естетическо противоречие с някои от слабостите на революционната пролетарска поезия.

Новото, което Вапцаров внесе в нашата революционна поезия, е, че в центъра той постави човешката личност, различните идейно-психологически и емоционални трансформации на социалното, на живота, че той пренесе обикновените факти на терена на личността в нейните различни духовни плоскости и оттук, от прекия досег с общественото и социалното се получи не псевдосоциален схематизъм, а разнообразието, неизчерпаемостта на типа човешко поведение.

В „Двубой“ пределната точка на класовия двубой, точката на прелома не търпи полутонове — борбата е смъртоносна:

Един ще бъде повален,
един ще бъде победен —
и победеният си ти.

Не съществува повече разстоянието между човека и живота, няма дистанция — ръцете са сплетени здраво, кръв капе от сърцето. В тоя двубой човекът се изправя с всичко човешко, води спор на всички свои човешки нива, на всички равнища. Лирическото „аз“ на поета се превъплъщава в безкрайни човешки съдби, влезли в стълкновението на големия социален двубой.

В тоя двубой социалното придобива човешка многоизмеримост, трансформира се в живото „аз“ на поета. Той е един от затрупаните под въглищния пласт 15 човешки трупа, той е самоубиецът с изпуснат димящ пистолет, „без бой, без порив за живот, без глас“; той е застреляният от засада, убитият и убиецът; той е парижкият гамен, убит на барикадата, чиито мъртви очи пеят „Liberté cherie!“ И същевременно в годините на поробен труд и техника лирическият герой на Вапцаров изпитва лудата радост от простора, от крилата на самолета, пронизващи небето, които изменят земната орбита и с взривовете на бензинни пари разчистват пътя към прогреса. Той е човекът, който създава машината, който лети с нея, който обича нейната динамика, ритъма на моторното ѝ сърце, който се опива от нейната скорост, от преодоляване на пространството и вижда в техниката път към прогреса.

Багряна в „Звезда на моряка“ и в „Сърце човешко“ се опиваше от скоростта и движението, от преодоляването на пространството и времето, от горещия пулс на живота, усетен в сърцето на мотора. Далчев изпита скритата тъга на човека, който не може да бъде „тук и там“, да бъде едновременно и навсякъде, да съществува с безкрайните форми и с безкрайността на живота. Героят на Вап-

царов, неговото многолико, многопосочно „аз“ заявява обратното, в тока на една непрекъсната самореализация:

Аз съм тук
и там. —
Навред. —
Един работник от Тексас,
хамалин от Алжир,
поет.
Навред съм аз!
Навред съм аз!

Един лирически герой-работник широко и безкрайно се превъплъщава по силата на своите социологични закономерности. Революционното битие на човека, трудът и творчеството са сами по себе си неизмерими и героят на Вапцаров се превъплъщава в тяхната неизмеримост. Самият поет участвува в тая безкрайност на превъплъщенията, защото творчество и труд в съзнанието на поета-работник се покриват като сродни понятия от едно и също равнище.

Героят на Вапцаров не само копнее „да бъде“. Широко, многолико събирателно понятие, едно многопосочно, многопластово социално „аз“, той се реализира безкрайно в пространството и времето по силата на своята социална и революционна същност. Той съществува като индивидуална изява на безкрайния процес на борбата, като непрекъсната верига на социалната трансформация в индивидуалното и човешкото, като безкрайна човешка верига на творчество, труд, борба, революция и в тоя смисъл този широк събирателен образ в своите конкретни човешки превъплъщения пада сразен, но като обобщително „аз“, събрало в себе си безкрайността на човешките съдби, е непобедим, вездесъщ, олицетворение на човешката борба, на човешкото „съществувам“, на човешката реализация и творчество.

Ако със Смирненски, Гео Милев, Фурнаджиев, Багряна, Далчев са направени сериозни постижения в приземяването на поезията и естетичното завладяване на предметния, материалния свят, Вапцаров направи нова сериозна крачка в единството на конкретната материална среда и човека, изведе средата от нейната социална аморфност и я включи в едно ново динамично цяло, в сферата на всекидневния труд и двубой с живота, на всекидневната социална конфликтност. Социологизирайки явления, хора, предмети, среда, Вапцаров не ги обедни, не ги лиши от формите на тяхното естествено съществуване, а, напротив, вплете ги в нови, живи, динамични отношения, оплоди ги с широките трансформации на социалното, превърна ги от пасивни обекти в субекти, в компоненти на класовия двубой, във функционални елементи на големия диалог на поета с живота. По тоя начин социалното у Вапцаров се превърна в ново измерение на човека, в обогатяване на аспектите на човешкото.

Социалното у Вапцаров не ражда изсушени идейни схеми, а ражда конкретни ситуации, драматизъм в срещите между човека и живота, човека и самия себе си, ражда разнопосочност на конфликтите, разнообразие на решенията и пренасянето на идеи и проблеми на всички плоскости на живота и на човешката личност. Както у Багряна допирът до материалното, до конкретната ситуация раждаше изблици на живот и многообразие на чувства и усещания, така у Вапцаров социалното, животът в неговите конкретни измерения раждаше живи художествени конфликти, психика в процес, в конфликтно разрешение на идеи, понятия, вътрешни душевни състояния. В тоя смисъл голяма част от идеите, мотивите, проблемите на Вапцаровата поезия съществуват в поезията на 30-те години, но не съществуват в тези психологически и жизнени сцепления, в тая

На вътрешна, подвижна конструкция на творбата и на стиха, на психологическо майсторство Вапцаров се е учил преди всичко от Яворов. Вапцаров е обичал Яворов и се е учил от него на драматизъм, на конкретно виждане, на непосредствена връзка между контрастите, на душевно горене и на пълнота на чувствата, на психологически драматизъм при най-висока накалка на изживяването, на пряко залагане на конфликта, на съдбовност на въпросите. Но в „Не бойте се, деца“ влиянието е дошло по линията на контраста, на идейното противопоставяне, на емоционалната съпротива спрямо тъгата и вечерната меланхолия. Противопоставянето е многопластово — болката в една посока се връща и видоизменя, в друга се отрича и заменя с бодрост и вяра. Социалната болка и вярата в бъдещето и тук вървят в неделимо единство. В следната строфа кореспондентността с Яворов и съзнателното противопоставяне са безспорни:

И ако случайно
и аз остарея, тогава
ще гледам от своя прозорец
далечния път,
ще гледам как вие се връшате
бодри и здрави
и тихо ще шепна:
„О, колко е хубав светът!“

Елегичните тонове са скритото лице на нежността в сложния, драматичен оркестър на Вапцаровата поезия. При поставянето на проблема и в крайната поанта интонацията е различна — поетът е отново в упор срещу действителността с една категоричност на копнежа, с едно рязко разграничение на „сега“ и „утре“:

Но мен ме притиска
жестока, дълбока тъга. —
За вашто „сега“
е горест стаена във мен.
Ала
не бойте се, деца,
за утрешния
ден!

Вапцаров акцентува върху понятията „сега“ и „утре“, разграничава ги и ги противопоставя. В неговите стихове думата „сега“ тежи, наситена с конкретен исторически и социален смисъл; думите се обособяват и се ограничават със своето смислово съдържание. Между „сега“ и „утре“ протича токът на промяната, на болката и вярата, на обществената категоризация. Думите носят социалния смисъл и смисъла на душевната биография на автора. Във Вапцаровото „сега“ лежи негово богато, драматично възприемане на времето, цялото му чувство за съвременност, цялата непосредственост на присъствието на лирическия герой — присъствие винаги конкретно във времето и пространството. „Сега“ и „утре“, „тук“ и „там“, „навсякъде“ са категорични определители на Вапцаровия лирически герой, поставят го винаги в конкретна ситуация, в определена позиция спрямо света, опорна точка на неговата взаимовръзка със света.

Конкретността на стила идва от идейната и художествена позиция на автора спрямо художествения материал, от конкретността на художественото виждане — на автора и на неговия герой, от предмета на лирическия субект — автор или герой в ситуация. От тая позиция поетът се бори срещу заблудите,

срещу химерите, като им противопоставя жизнената диалектика, живото движение и сблъскване на понятия и идеи на терена на човешката душевност. Вапцаров не тръгва от търсенията на стила; той създава идейна, философска и естетическа позиция и тръгвайки оттук, от променената представа за света и човека, от диалектиката и човешките измерения на своя конкретен, движещ се, борещ се свят, от своя завод, от своя собствен живот, достига до стилово новаторство.[3]

Вапцаров е поет, който воюва не с помощта на фантазията, а с истината, не чрез художествената деформация, а с помощта на фактите, които крещят със своята многогласовост. Животът сякаш направо навлиза в неговите стихове и затова средата, обстановката, диалогът, преките обръщения към живота, към героя-опонент, към читателя у него са заредени с жизнен ферментт, излъчват живот и движение, и то движение противоречиво, в което нещата се раздвояват на своите противоположности, сблъскват се и раждат нещо ново. Самият лирически герой на тая поезия не е просто поставен в конкретна среда, не е просто „приземен", а влиза в диалог с нея и по тоя начин средата се превръща в компонент на творбата, натоварва се функционално с идеи, с движение, с човешко съдържание.

Всяка дума в тая поезия може в своята конкретност да стане възел на противоречия, огнище на разнопосочни мисли и чувства:

Война!
А безброя от гладни?
Война!
А безцелната смърт?
А нашата бликаща младост,
която раздрусва светът?

(„Епоха")

Затова и когато обобщава, и когато си служи с метафоричен образ Вапцаров ще улови пределно точно, конкретно, недвусмислено ясно точката на ставането, ще разчлени отново образа на своите противоположни части, ще ги отрече временно, за да създаде една цялостна динамична представа на образ — жива динамика, образ-движение, образ, зареден с идеи.

В тая пределно конкретна поезия с подвижни, семантично променливи понятия дори понятието „народ", „работническа класа" мени смисъла си, аспектите на изображение, живите съотношения в контекста. В „Хроника" поетът ще се обърне горчиво, язвително-иронично към своите събратя работници:

В заводите „Круп" днес отливат гранати.
Натъпквайте здраво! — за нас са те, братя.
Те нашата кръв из полята ще пият.
Натъпквайте здраво! Милиони сме ние. . .
. . . . . .
Бъдете щастливи! Бъдете щастливи!
Бъдете щастливи — не виждайте как
настига ни буря, обвива ни мрак.
Вземете за почест пред нашта епоха!
Но, моля. . . по-тихо! Но, моля. . . без ропот!

Конкретността на Вапцаров е в неговата позиция; той е винаги в упор, с разтворени очи за това, за което пише, което познава. Смисълът на всяка него-

---

[3] Вж. П. З а р е в. Вапцаров. Панорама на българската литература. Т. IV. 1973.

ва творба е установяването на една позиция, една конкретна, недвусмислена позиция — спрямо живота, настоящето, бъдещето, прогреса, войната, романтиката, вярата, човека, смъртта. Конкретността на поезията се съчетава с подвижността на аспектите и на гледните точки вътре, в самата творба, където се извършва сблъскването и трансформацията на идеи, понятия, чувства, където се извършват внезапните скокове на развитието, където между разните части се създава напрежение и разрешаване на напрежението, прескачане и загатване на огромни вътрешни пространства.

Пределна целеустременост и разнопосочност на вътрешното движение — такава е художествената конструкция на тези творби, в които една връхна точка на композицията става огнище на друг възлов момент, на друга кулминация на мисълта и чувството, на вътрешно сроден проблем, проециращ се на нова идейна или художествена плоскост. Затова кулминацията в „Песен за човека" се ражда няколко пъти — при всяко вдигане на крилете на романтичното обобщение—и когато осъденият под бесилото мисли за съдбата си и за живота, който ще дойде „по-хубав от песен", по-хубав от пролетен ден", и когато звездите усмихнати викат „Браво, човек!", и в последните заключителни стихове, в които в заостряната полемика, в ироничното отношение към насрещната теза прекрасното се очертава като човешки подвиг.

В диалогичната конструкция на творбата, дори когато формата на изказа е монологична, Вапцаров следва естествения напор и развитие на мисълта и чувството, тока на живата разговорна реч, вътрешния психологически ток на съзнанието и затова в кривата на интонацията има многократни вдигания и вътрешни поанти при всеки пробив, при всяко разрешаване на едно от драматичните звена на творбата. Всяко пренасяне и разрешение на проблема от една плоскост на друга, всяка смяна на гледната точка също така води до няколко кулминационни точки в творбата, допринася за вълнообразното, гъвкаво и свободно развитие на композицията.

4. ОБРАЗНА КОНКРЕТНОСТ И ФИЛОСОФСКО ОБОБЩЕНИЕ В ПОЕЗИЯТА НА ВАПЦАРОВ

В аспекта на конкретизация на художествения свят на Вапцаров би трябвало да се поставят и проблемите за всички компоненти на неговата съдържателна структура — за героиката и смъртта, за любовта, природата, отношението човек — машина и всички тези мотиви и теми, които имат в поезията на Вапцаров тая особеност, че се превръщат във функционални части от целия художествен свят на поета, натоварени да изразяват по един или друг начин основната насоченост и атмосферата на художественото цяло.

Мотивът за героичната смърт от Ботев и Вазов до Смирненски и Гео Милев, през септемврийската поезия и пролетарската поезия на 30-те години създаде трайна традиция в нашата поезия. В края на десетилетието единството на трагизъм и героика се сгъсти в стиховете на пролетарските поети („Бъдеще" на Младен Исаев, „Писмо" на Христо Радевски, стихотворенията на Хрелков). Изображението на смъртта-подвиг Вапцаров сведе отново до естетическата задача за правдиво изобразяване на човека и по тоя начин — до една трансформация на героичното в неговите чисто земни прояви. Смъртта съществува като конкретен факт в редица Вапцарови стихотворения, съществува с грозното и неизбежното в нея, с болката и страха на човека. Човекът пред смъртта е жив и конкретен. В „Песен за другаря" лирическият повествовател се обръща към загиналия Фернандес и разговаря с него като с жив. Епическият разказ от трето лице се комбинира с диалога, с обръщението към мъртвия. Второто лице превръща мъртвия в събеседник, в част от живото настояще. Героиката се свежда

до интимната беседа с приятеля, чувството се моделира без реториката на открития патос, при едно пределно населяване на събитията с човешко съдържание.

Всичко тук е едно настояще, една непосредствена действителност, пряко присъствие, включващо образа на мъртвия и неговите съкровени мечти по утрешния ден, едно усещане за „тук“ и „сега“ при разкриване на събитията в далечна Испания, едно скъсяване, преодоляване на пространствената и временната дистанция и насочване към детайла („После някой с пръсти рий земята“, „олюля се. . . на челото кръв. . .“). Светът в това стихотворение за героична смърт е безпощадно ясен, топъл и близък, очистил терена за една нова художествена правда, при която смъртта се усеща конкретно и релефно правдиво и същевременно се превръща в част от революционната действителност, във върховна проява на живота.

Интимната, човешка трактовка на героичното придоби ново звучене на познатите героично-романтични мотиви за смъртта-саможертва в „Пролет“, където революцията е облечена в представата за пролет, в чувството на съкровено очакване, в болка от недочаканото, неизживяното. Вапцаровият лирически герой е една пределно конкретна човечност, една неизчерпваща се индивидуалност, едно реално човешко присъствие. И затова на мястото на романтичната безбрежност и вихрения безброй е дошла конкретната личност, която проецира историческото в конкретното и индивидуалното, епохалното — в неговата всекидневна изява, масово-героичното — на терена на интимно-човешкото и на философското узряване на проблемите.

Дори и когато се вдига на крилете на най-голямата романтика, както в „Писмо“, лирическият герой заявява:

Не ще проклинам,
няма да се вайкам,
защото все пак, знам,
ще се умира.

За да се вдигне до голямата височина, поетът най-напред пределно се приземява; преди да внесе усещането за висина и слънце, за отърсване на земното кълбо от своята плесен, той сваля героиката до всекидневието, смъртта — до горчивата неизбежност, до терена на личността, взета като единица от неизвестните хиляди. И в напрежението между обикновеното и необикновеното, между всекидневието и революционния трус на земното кълбо, между терена на личността и историята — в това напрежение между различните аспекти на живота и смъртта се зачева романтичната искра, романтичното уедряване на образа.

Напълно права е Милена Цанева, когато третира мотива за смъртта в поезията на Вапцаров като „момент от живота“[4]. Реалист в трактовката на художествения образ, Вапцаров е и философ, който издига конкретните жизнени проблеми до философското звучене на проблемите за живота и човека, до съда на вярата, на философската представа за смисъла, за стойността на живота, до най-общите, генерални проблеми за живота и смъртта. Изправен пред смъртта, пред нейната трагична неизбежност, лирическият герой на „Предсмъртно“ се приземява към живота и в логиката на живота и смъртта търси жизнена и философска опора. Изчезвайки от живота като живо, непосредствено присъствие, той се стреми да изчезне като отделна страдаща личност, да потърси други форми на битие и да се утвърди като частица от цялото, от безсмъртния народ. Поетът, който в цялата си поезия не допуска фалшива поза и остро, сурово се вряза в най-прозаичната, делнична действителност, който смело раздираше

---

[4] Милена Цанева. Петима поети. С., 1974.

дрипите на всяко романтично було, който гледаше живота в очите и рисуваше без грим, и сега, пред лицето на смъртта, погледна в нейната жестока истина, в нейната грозота, в нейния безпощаден, дезилюзиран, депоетизиран образ. Но тъкмо тук се разкриват особеностите на едно философско и естетическо самосъзнание, на един самонаблюдаващ се поглед, на една желязна логика и на една диалектика, която съединяваше жизнените крайности и преодоляваше контрастите на едно по-високо жизнено, диалектично, философско ниво. На тая идейно-естетическа, художествена и философска плоскост, в основата на която лежи взаимоотношението между света и човека, животът и смъртта се допират като форми на човешко присъствие и в човешкото съзнание се извършват огромните вътрешни скокове, а в сгъстено човешко време се извървяват огромни душевни разстояния.

* * *

Поет и работник, Вапцаров написа своята „Огняроинтелигентска“ изповед, синтез не само на вярата, но и на философските позиции на поета:

Някой би въздъхнал:
„Не очаквам. . .“
Не! Очаквам!
Чака ме светът.

Вярно е, че тук непосредственото съседство на твърдение и отрицание, разчленяването на израза, за да прозвучи по нов, категорично противоположен начин, има огромен художествен и емоционален ефект. Близостта на идейно-емоционалните контрасти, зареденото с драматизъм допиране на противоположностите, художествената неочакваност и изненада усилват максимално конфликта между двете позиции, създават изострена контрапунктност, психологическо напрежение. Искам да обърна внимание и на това, че в тая изповед на революционера от периода на големия обществен прелом и сега се оглежда прогресивният човек на нашата епоха, човекът, преодолял съмненията, сложен и драматичен и уморен от сложността и безпътицата, направил своя избор, обърнал своето лице към света.

Видял света в движение и промяна, Вапцаров постави проблема за вярата като проблем за връзката между човека и света. Живият, пределно конкретен исторически герой, неговият социално определен, наситен с дъха на класата и борбата човек застана с лице към целия свят. И затова философската изповед за вярата в „Писмо“ („Ти помниш ли морето и машините. . .“) е един от върховете на нашата философска лирика, където с целия драматизъм на съвременната поезия звучи мотивът за висините и бездните на човешката личност, за намереното човешко време, за възвърнатия „изгубен рай“, за духовната цялост-

ност на човека и неговата нова среща със света. Тая решителност и категоричност, с която Вапцаровият лирически герой застава пред живота и света, внася философски смисъл, непознат на поезията дотогава. Неговият лирически герой се опря с една своя част на жертвено конкретното и реалното, а с другата се издигна до битието не само като космически фон, не само като идейна и духовна широта на образите, а като философско понятие и смисъл. Достигайки до най-конкретното, Вапцаров се издига до най-общото; опирайки се на битови, социални реалии, той извлича от живата, многопластова действителност, от живите човешки чувства философия, наситена с дъха на човешката и жизнена драма, философия, превърната в съдба, в изходен пункт, в крайна точка и позиция, защищавана с пределна категоричност.

IV. ЗА НОВИЯ ХУДОЖЕСТВЕН СИНТЕЗ НА ВАПЦАРОВ

Вапцаров стоеше на върхната точка в развитието на естетическите позиции на нашата революционно-пролетарска поезия в периода на преодоляването на сектантските, доктринерски влияния. Неговата поезия носи следите на философското мислене, на една революционна диалектика и на естетическо самосъзнаване, на критично отношение към редица явления от литературната му съвременност, на размисли върху художествения процес. С много и основни елементи на художествения синтез Вапцаров е близо до съвременния писател. На днешния човек с многопластова душевност и многопосочност на виждането му е близка тая поезия на подвижната гледна точка, на диалектичната контрапунктност и идеен синтез. Поезията на Вапцаров се възприема и днес от прогресивното човечество — може би заради отворената художествена композиция и структура, пределно драматична и подвижна, пределно освободена от всякакви логични преходи и описателна логичност; може би заради това, че художествената визия на Вапцаров съдържа в себе си един променен образ на художествения субект, който не гледа отстрани, от спокойното кресло на поет-демиург, а е вътре, в гъстотата на живота — едно променящо се в драматична конфликтност съзнание в един драматичен, безпокоен, променящ се свят, излязъл от своята неподвижност и статично равновесие.

С редица елементи на своята поетика и поетична структура Вапцаров сложи основата на едно съвременно художествено виждане, на един съвременен художествен синтез.

Вземайки материал отвсякъде — от живота, от вътрешния свят на героя, Вапцаров създава художествена реалност със свободни вътрешни полета. Емоционално натрупване, неуловими вътрешни градации, внезапни, неочаквани скокове характеризират връзките между отделните части, развитието на съдържанието. Пределната експресивност на тая поезия носи в себе си белезите на синтетичност, на вътрешна кондензация на образи и чувство, натрупването на енергия, на напрежение, раждащо се от допира на жизнените антиподи: задух от живота, мълчание и крясък, отчуждение и преодоляване на мъртвото пространство и време, смърт и изхвръкнала от устните песен, трагични питания и разрешение на драматичните въпроси.

Една модерна, съвременна художествена конструкция увлича в себе си противоположни жизнени и емоционални пластове, създава многопластовост на идеи, понятия, представи, поражда вътрешно многотемие и идеен полифонизъм. Широкият поток на съдържанието е в тясна връзка при Вапцаров с естетическата многопластовост на неговата поезия, при което се докосват и преливат различни естетически плоскости — грозното и красивото, гротескното и възвишеното, неповторимо човешкото и най-големите идейни и философски обобщения, пределната конкретност със символната многозначност на образа.

Тая модерна художествена структура се характеризира с повишена естетическа натовареност на елементите на художествения свят. Пейзаж, среда, веществен свят са вмъкнати в прекия психологически обсег на лирическия герой, превръщат се в реагиращи компоненти, в участници в живия диалог, в потенциални или преки субекти на поетическия изказ. Така се ражда поезия, в която няма описателност, а живи реакции и отношения между активни участници в поетическия изказ.

С всичко това поезията на Вапцаров се нарежда до най-големите имена на световната революционна поезия, основа на идейния и художествения синтез на най-новата ни литература.

ПОЕТИЧНИЯТ СВЯТ НА ВАПЦАРОВ

Петър Велчев

Поезията на Никола Вапцаров е автентичен художествен документ за последния и най-драматичен етап от развитието на революционното движение в България. Фабричен работник, интелектуалец и професионален революционер, авторът на „Моторни песни“ е последният и при това пряк наследник на ботевската традиция да се твори бунтовна поезия върху почвата на лично, непосредствено участие в освободителната борба. Освен това на поета-комунист Вапцаров беше съдено да увенчае художественото си дело с ореола на мъченическа смърт. Христо Ботев беше първият, а Никола Вапцаров — последният голям, монолитен, завършен образ на социален поет в българската литература.

Всички тези достойнства са повече от достатъчни, за да осигурят на който и да е творец трайно място сред малцината в пантеона на една национална култура. Но с тях далеч не се изчерпва присъствието на Вапцаров в нашата поезия. Той не само бе връх в развитието на българската лирика и не просто бе ярък летописец на епохата на 30-те—40-те години, но съумя — черпейки от недрата на тази епоха идеи, въображение и чувствителност — да създаде един строен, дълбоко осмислен поетично-философски модел на света. Макар и подчертано повествователна и в повечето случаи разгърната като пейзаж, Вапцаровата лирика не е битоописание, нито пък импресионистична живопис. С помощта на тежки, експресивни щрихи тя създава картина на битието в най-едрите му мащаби и най-дълбоки проблеми. Поезията на Вапцаров, в която най-често срещаните думи са „живот“ и „човек“, има ясно изразен битиен, философски характер. И в същото време нейните корени са потопени във всекидневното, скромно, бих казал банално, човешко съществуване:

. . .сивия живот,
борба за хляб,
мечти неясни;
и вечер — тясното легло,
в което неусетно гаснем.

Какво необикновено, какво поетично има тук? По този начин са живели и живеят поколения хора, чиято съдба е заключена между трудовия делник, необходимия отдих и неясните мечти за щастие — вечната химера на човешкото същество. Такова е битието на всички онези „неизвестни хора от фабрики и канцеларии“, които преминават незабелязани през долните етажи на обществения живот. Те сравнително рядко се изкачват на пиедесталите на славата, не участвуват в парадите на победата. В аналите на историята няма да намерим страници, посветени на личното им щастие или нещастие. Вапцаров обаче успя именно

от най-простите и естествени елементи на собствения си curriculum vitae да конструира оригинална лирична митология. Като господ, който сътворява свят „от нищо“, той изгради една интелектуална вселена, чийто смисъл стократно превишава конкретния, земен първообраз. В нея баналните, житейски съставки сюблимират до качеството на поетично-философски символи. Ако се взрем в тях, ще открием, че те отвеждат към някои от най-древните образи на човешката култура, към нейните архитипове, ако използуваме термина на Юнг.

Земя и небе, *мрак* и *слънце*, *омраза* и *любов*, *кръв*, *мотор*, *песен* и т. н. — всички тези образи-символи функционират в езиково-стиловата система на Вапцаров във вид на „ключови думи“. В неголемия обем на книгата „Моторни песни“ и творбите, обединени под заглавие „Антология“ (общо 52 стихотворения) степента на повторителност на тези думи е много висока, съчетанията между тях — твърде специфични.[1] Системата от значения, които те образуват, дава представа за вътрешния строеж, за „органиката“ на Вапцаровата поезия. Тази особеност на поетичния текст е привличала вниманието не само на теоретиците. Любопитно е признанието на Александър Блок. През 1906 г. той пише: „Всяко стихотворение е покривало, опънато върху остриетата на няколко думи. Тези думи светят като звезди. Заради тях съществува стихотворението.“[2] Това изказване е валидно, разбира се, не само за отделната творба, но и за цялостното творчество на мнозина поети. Анализът на думите-звезди, както сполучливо ги нарича Блок, ни помага да проникнем в образния свят на един поет, а оттам и в света на неговите идеи.

Много е писано и говорено за простотата на Вапцаровата лирика, за нейната делничност, непретенциозност, достъпност и т. н. Вярно е също така, че поетичните формули на Вапцаров отдавна станаха част от всекидневната ни реч, превърнаха се в поговорки, които употребяваме при най-различни случаи, понякога дори съвсем неподходящо. За някои това е недостатък, за други — преимущество на Вапцаров пред други автори. Така или иначе изследването на образите-символи на Вапцаровата лирика може би ще ни помогне да се докоснем до не съвсем обикновения смисъл на обикновеното, да надникнем в бездната от изразителност, която се крие зад привидната достъпност на всяко спонтанно, органично изградено художествено творчество. И тази статия е само един скромен опит да се покаже сложността, която се съдържа в простотата, както искрата — в камъка.

ОМРАЗА И ЛЮБОВ

Представата, че битието почива върху непрекъсната борба между две стихии, е възникнала още в най-древните космогонии. Разните митологии на Изтока и Запада по различен начин са назовавали тези стихии: светло и тъмно, ден и нощ, добро и зло, Ормузд и Ариман и пр. Но също както в първите месеци на своя живот човек се научава да различава светлината от мрака, така още в зората на своята култура човечеството вече влага в тях идеологически смисъл. Древногръцкият философ Емпедокъл ги нарича Л ю б о в, или Дружба и В р а ж д а, или Спор. Чрез тези заимствувани от човешкия живот първоначала той обозначава онзи тайнствен закон, който привежда в движение вселената и управлява световния процес. В своята поема „За природата“ Емпедокъл пише: „Постоянният преход (на елементите от едно състояние в друго) никога не престава:

---

[1] Впрочем някои от тях се срещат и в ранната поезия на Вапцаров, която все още не е публикувана в отделно издание.

[2] Записные книжки Ал. Блока. Л., 1930, с. 63.

ту от силата на Любовта всички те се сливат в едно, ту пък от ненавистта на Враждата се разделят.“[3] Според древногръцкия диалектик Любовта е първоначалната хармония на нещата. Щом възникне Враждата, битието се превръща в хаос. При повторно свързване на Враждата с нейната противоположност се установява вечна Любов. Едното е притегляне, другото — отблъскване. Любовта съединява разнородните частици на материята, а Враждата ги разединява и светът се разпада. Животът е непрекъснат преход от Любов към Вражда и обратно. . . По-късно тази антропоморфична натурфилософия добива морално-аксиологичен смисъл в християнството.[4]

Странни и неочаквани са понякога асоциациите в областта на културата! Когато чете стиховете на Вапцаров, човек, без да иска, си спомня за митологичния модел на света, създаден от Емпедокъл преди много векове. Възникнал в началото на човешкото общежитие, той внезапно „изплува“ в творчеството на един съвременен поет и намира най-адекватното си, социално осмисляне в литературата на XX в., т. е. през епохата, когато голяма част от древните митове получиха нова интерпретация. В основата на Вапцаровата лирика лежи дуализмът на омразата и любовта. Дълбоко вкоренен в българското народностно мислене още от времето на богомилите, преминал през Ботевия завет към потомците: „силно да любят и мразят“, този дуализъм страстно и необхватно се разгръща в творчеството на Вапцаров. Усещаме го още от първите страници на „Моторни песни“:

От папмашината *изпсува*
някой *грубо*.
Едно момиче *весело* запя.
Един младеж го стрелна
с поглед *влюбен*
и то поруменя.

(„Пролет в завода“)[5]

Тази обикновена сцена от заводското ежедневие — злобата редом с песента, нежността редом с грубата псувня и помежду тях внезапно възникналата обич — е много характерна като ситуация. Поетичният свят на Вапцаров почива върху съществуването на омраза и любов, върху спора между тях и непрекъснатия преход от любов към омраза и обратно. На паважа лежи човек, застрелян от ръката на своя брат — и затова „в стъклените му очи/омраза и любов горят“ („Двубой“). В поемата „Песен за човека“ сякаш не поетът и дамата говорят помежду си, а могъщите стихии на любовта и омразата си оспорват властта над света. За да изрази своята ненавист към човека, дамата залива поета с „кални потоци от ропот“ и „град от словесна атака“, а той се мъчи „полека, без злоба, човешки“ да ѝ внуши обич и съчувствие към онеправдания човешки род. Светът, в който живеят Вапцаровите герои, е царство на враждата и озлоблението. Над него тежи „барутната тревога“, отровната атмосфера на тежките делници:

Душите ни ръмжат: — Война!
В душите кръв, и смут и огън.

(„Любовна“)

---

[3] H. D i e l s. Fragmente der Vorsokratiker, frg. B. 17.

[4] Например: „Не отмъстявай и не бъди злобен против синовете на своя народ, но обичай ближния си като себе си“ (Лев. 19, 18); „Омразата повдига раздори, а любовта покрива всички грехове“ (Притч. 10, 12) и т. н.

[5] Тук и по-нататък курсивът в цитатите от Вапцаров е на автора — П. В.

Даже и тук, в „тоя шум фабричен“, сред „зъл картечен грак“ те пазят в сърцата си „кът за обич“. Но любовта е само кратък миг, откраднат от света на омразата. А понякога и най-естественият порив на човешката любов остава излъган. Обратно на поговорката „Каквото си сеял, това ще жънеш“ героите на Вапцаров са обречени да изпитат безплодието на най-съкровените си надежди:

Те сеят, но кръстове никнат.
Децата
се раждат
със жълти зеници.

(„Доклад“)

Постепенно омразата става неразделна част от душевността на Вапцаровите герои — работника, интелигента, чиновника, простия рибар. Тя е проклятие на техния живот, участ, съдба и ежедневие — от раждането до смъртта. Психологията на човека в тази „епоха на дива жестокост“ е изобразена с къси, експресивни фрази, с ботевски лаконизъм.

Във стаята *душно*,
в сърцето *студено*,
в сърцето *омраза*
и *ропот*.

(„Доклад“)[6]

От *мъка*
очите *горят*,
гърдите —
омраза задавя.

(„Рибарски живот“)

Или пък е предадена като бунт на първобитното, на животинското у човека:

От глад *ще вием* в пустите поля,
на глутници ще ви следим в горите.
В гърдите *ще избухне дива страст*
и *мътен блясък ще гори* в очите ни.

(„Отвсякъде врази“)

Неслучайно най-употребяваните от Вапцаров епитети, когато става дума за живота и за човека, са: „жесток“, „навъсен“, „мръсен“, „зъл“, „намръщен“, „груб“ „безок“, „сърдит“, „гневен“, „злобен“, „озлобен“, „разкапан“ и пр. („Двубой“, „Песен за човека“, „Завод“, „Пролет в завода“, „Родина“, „Горки“, „Епоха“, „Не бойте се деца“, „Илинденска“ и др.). Те ни карат да си спомним пак за Ботев, чиято омраза достигна психологическата си глъбина в страшния стих: „сърце зло в злоба обвито“. Неслучайно Вапцаров въвежда широко в нашата лирика глагола „псувам“, който най-точно изразява отношението на човека към неговия „навъсен, мръсен, зъл живот“ („Пролет в завода“, „Илинденска“, „Доклад“, „Майка“, „История“). Ненавистта към несправедливия „разкапан, озлобен живот“ понякога е толкова силна, че дори към своя събрат по класа пролетарият

---

[6] В сонета „Лама Сабахтани“ на Ст. Михайловски („Посях любов — пожънах срам, вражди!“) тази фолклорна фраза-клише имаше абстрактно-моралистичен смисъл. У Вапцаров обаче тя е свързана с най-конкретна, биологична реалност. Фактът сякаш се стреми, по обратен път, да докаже поговорката.

се обръща „с омраза, със съвсем *безпредметна* омраза“ („Горки“). За да изобрази хищния, зверски образ на битието, Вапцаров го сравнява с „озъбено свирепо куче“, „настръхнало, вбесено псе“, „бездомно старо псе“ („Завод“, „Пушкин“).[7]

С най-голяма художествена мощ Вапцаров е обобщил своята идея за омразата в стихотворението „Помниш ли“. Всичко тук — и сравненията, и натрупването на глаголни форми, и „режещата“ слуха рима: о м р а з а — п р о к а з а, и алитерациите — рисува осезаемия образ на чудовището:

И после. . . после
някаква омраза
се впиваше дълбоко във сърцата.
Като *гангрена*,
не, като *проказа*
тя *разпиеше*,
разкапваше душата,
тя *сплиташе жестоките си мрежи*
на пустота
и мрачна безнадеждност,
тя *пълзеше* в кръвта,
тя *виеше* с закана. . .

От векове човечеството живее с библейската максима: „и вес мир во зле лежит“. Но лирическият герой на Вапцаров е влюбен в живота. Той чувствува, че е „рано. . . много рано“ за озлобление. Той знае, че светът е несправедливо устроен — „а може, по-иначе може“. Любовта, радостта и красотата биха могли да управляват живота и да определят отношенията между хората. В стихотворението „Пролет моя“ Вапцаров предлага своя позитивен модел на света:

Как ще пеят птиците в живота!
Весели ще плуват във простора. . .
Ще се радват на труда си хората
и ще се обичат като братя.

В тези стихове е целият Вапцаров — чист, нежен, мечтателен младеж, който иска да обича, а не да мрази, да твори, а не да руши, да живее, а не да умре. Поетът враждува с живота, но не го ненавижда. Той воюва само с онези сили, които превръщат света от хармония в хаос, от мир — във война, от щастие — в страдание. Той се чувствува пленник в „капана на живота“ и същевременно изповядва „Да знаеш ти живота как обичам!“ („Помниш ли“). Той заявява решително: „С живота сме в разпра. . . С живота под вежди се гледаме строго“ и веднага след това предано се кълне: „За него — Живота — направил бих всичко“ („Вяра“). Да живееш значи да се бориш с живота, но в името на живота, да уважаваш битието като висша ценност, създадена от природата и човечеството. Това утвърждение чрез отричане на отрицателното преминава през цялата поезия на Вапцаров. Забелязал го е навярно още Николай Лилиев, когато пише за Вапцаровите стихотворения: „хубостта на тия песни, изтъкани от отрицания“ и веднага след това пояснява: „Но тези отрицания не водят към безпросветен песимизъм. Те са извор на нови сили за живот, извор на една човечна поезия, писана, за да се чуе от всички.“[8]

---

[7] Сравнението на живота с куче буди асоциации с поемата „Дванайсетте“ на Ал. Блок: „Старый мир, как пес безродный“, „голодный пес“ и т. н.

[8] Сб. Никола Йонков Вапцаров. Статии, спомени, стихотворения. Съст. Мл. Исаев, С., 1947, с. 65.

В стихотворението „Двубой“ — творба, в която се оглеждат всички по-важни характеристики на Вапцаровата поезия — тази диалектика на омразата и любовта е разкрита по ярък, художествено специфичен начин. С пределна простота на изразните средства поетът ни внушава своята особена, двойствена интерпретация на битието, което е и вражда, и братство, и злоба, и нежност, и хаос, и хармония. Сумирайки резултатите от своя драматичен двубой с живота, лирическият герой се обръща към него с думите:

Как мислиш,
ще ли победиш,
навъсен, мръсен,
зъл живот?
И аз
горя,
и ти гориш,
и *двамата се къпем в пот.*

Но този живот е обречен да загине, силите му отпадат, самата му злоба е израз на „предсмъртен ужас“. Всеки миг той ще си отиде, ще потъне в историята И още в следващата строфа поетът с радост възкликва:

Тогаз,
на твойто място,
дружно,
ще изградим със много пот
един *живот*
желан
и *нужен,*
и то
какъв живот!

Очевидно тук не става дума за един и същ „живот“. Сравнителният анализ на двата текста свидетелствува, че Вапцаров използува едни и същи лексеми, влагайки в тях противоположен смисъл. Нещо повече, той ги римува, т. е. акцентува още веднъж върху тяхното съпоставяне — противопоставяне. Думите-рими: ж и в о т и п о т веднъж обозначават „навъсения, мръсен живот“ и напрегнатата борба за неговото разрушаване, а друг път — „желания и нужен живот“ и напрегнатия труд за неговото изграждане.[9] Този похват е уникален в българската лирика. Както ще видим по-нататък, Вапцаров го използува и в други творби.

„Омраза“ и „любов“ са образи с широка репрезентативност в лириката на Вапцаров. Те са полюси на неговото светоусещане. С абсолютните си сетива на поет Вапцаров възприема действителността като жесток двубой между развихрените сили на отрицанието и утвърждението. Той би могъл подобно на Александър Блок да каже: „И вечный бой! Покой нам только снится.“ Но любовта и омразата не характеризират само емоционалната амплитуда (радост и скръб) или крайните точки на моралнонравствената оценка (добро и зло), нито пък са безлични природни стихии, както в учението на Емпедокъл, за което стана дума в началото. Те са символи, обозначаващи различният тип комуникация между персонажите на Вапцаровата поезия, различния тип отношение на лирическия

[9] Със същата цел в стихотворението „Вяра“ Вапцаров използува и възможностите на графиката, пишейки „живот“ ту с малка, ту с голяма буква.

герой към обектите на изображение. Това са преди всичко родина и класа — най-конкретните, взаимосвързани, социални реалности в поезията на Вапцаров.

Да вземем цикъла „Песни за родината“ и по-специално прословутите, предизвикващи противоречиви тълкувания стихове:

Тази земя,
по която тъпча сега,
тази земя,
която пролетен вятър пробужда,
тази земя — не е моя земя,
тази земя,
простете, е чужда.

Земята, за която говори Вапцаров, не е извън границите на родината. Напротив, тя е в самото ѝ сърце, в големия град, където работниците се чувствуват слени помежду си със „сърцето, с умът“, където „фабричният път го задръства с рубашки безброя“. Защо тогава е чужда? — Защото това е свят на „машини и масло, и пара, и смрад“, свят на чудовищни противоречия, сурова класова борба и непримирима омраза. Светът на любовта, на природната хубост и свободата е родният край — онази древна българска земя, където „в небето опира Пирин“ и „над Охрид лазура е толкова просторен и син“. Достатъчно е лирическият герой да си спомни за далечното родно огнище и сърцето „топи се от някаква нежност“. И там обаче е проникнала омразата, която носи със себе си войната. Красивото лице на родината е обезобразено от белезите на човешката вражда:

Моя страна! Моя *прекрасна* страна!. . .
Поена със кръв
и *разлюляна*
в метежи.
По Беласица *телени мрежи. . .*

Още Яворов се питаше: що е родина? Дали е земята — „пръстта на тоя дол, на оня хълм“ или е борба на озверени класи — „повилняла сбир от вълци и кози“? А Вапцаров с още по-голяма сила усеща двойствения, противоречив образ на отечеството. Той обича страната, над която „Пирин издига гранити“, но преминал през „дим, през масло и машини“, през „гнет и тегло“, той се озлобява срещу нея заради „площадния кървав двубой“ на нейните синове:

Тежи ми, Родино,
кошмарно жестоко тежи
димящата кръв
и аз ще те питам —
всичко това
за теб ли бе нужно,
кажи?

В земята на детството и любовта, където майка му още го чака с обич, в единствената земя, за която може да каже „моя“, дори и там го „дебне враг в ръката с парабел“. Той би обичал своята родина и всички хора в нея, но му трябват „свобода и хлеб“. И т. н. Без тази диалектика на омраза и любов, без противопоставянето на родината като непосредствена природна, човешка, емоционал-

на даденост и родината като опосредствувана от класовите конфликти реалност не бихме разбрали смисъла на патриотичната тема у Вапцаров.

Същото важи и за онези творби на Вапцаров, в които животът се изобразява като класово единство и класова борба. Тук още веднъж проличава релативният характер на „омраза“ и „любов“, които добиват смисъл само при наличие на социална ситуация, при определена историческа перспектива. Лирическият герой на стихотворението „Един сляп“ не иска да слуша песента за това, как „мъж и жена се целуват. . . облечени в боброви шуби“, защото пред очите му е бедняшкият квартал на града, където: „зад всяка стена / и ограда — / страда/ един / отхвърлен син на живота“. Не го вълнува руският любовен романс с неговия „миньорен пасаж“, а мъжественият порив на „новите хора, донесли / слънца от Урал и Кавказ“. Той може да обича само своите братя, онази „тълпа, която наричат безлична“, защото тя се бори за своето бъдеще. Любовта е преди всичко сплотеност на хора с едни и същи класови интереси.

Най-ярко това е разкрито в цикъла „Песни за една страна“. За българския революционер Испания не е „огнище на някаква *любов жестока*“, която се опива „от *страст,* от *ревност* и псалми“. Тя е „участ и съдба“ на пролетариите от цял свят. По полетата на Испанската гражданска война от 1936 г. работникът воюва рамо до рамо със своя приятел от „ланкаширските котли“. Съединява ги съвместният труд („двамата с лопати работехме на обща пещ“), съвместната борба и „младежкият копнеж“ да преобразят света. В тази любов има нещо мистично, някакво особено, почти религиозно чувство.[10] То надхвърля сякаш политическите цели на борбата:

После има друго. То
някак мъчно се разбира.
Тръгват. Бият се. Защо?
Само хлябът ли ги сбира?

По-нататък лирическият повествовател описва погребението на загиналите интербригадисти. Той е потресен от чудото — как хората, преодолявайки отчуждението, се стремят един към друг. Това е пример за любов, която побеждава смъртта:

Аз видях, видях за миг
през дъските на ковчега,
през ковчежните дъски
те ръцете си протегат.

Те се сливат в свойта смърт,
във един човек се сливат
и в очите им горят
пламъци на смърт щастлива. . .

По същия начин осъденият на разстрел в „Борбата е безмилостно жестока“ се надява след смъртта си, в часа на революционната буря, да се слее със своя народ, защото го е обичал и се е борил за него.

Омразата у Вапцаров — това е страшното ожесточение на човека срещу света на експлоатацията, мизерията, унижението. „Вековната злоба на роба“, както писа Гео Милев. Тази омраза се ражда от непримиримия конфликт между

---

[10] Значението на лат. глагол religo е именно „свързвам“. Религията се представя като връзка на хората с мъртвите им предци, с боговете и т. н.

класите и се превръща в двигател на революционния устрем. В нейната утроба е откърмена силата на борците, новото им самочувствие:

То злобата в сърцето трансформира
в една борба,
която
днес
клокочи.
И то ще ни повърне Филипините
и едрите звезди
над Фамагуста,
и радостта,
помръкнала в сърцето,
и мъртвата ни обич към машините. . .

(„Помниш ли“)

Ето една от формулите на Вапцаровата поезия: не омразата изобщо, не враждата по принцип, а злобата, която се превръща в борба и става нов момент в спиралата на революционното развитие. Тази омраза, родена в сърцето на потиснатия човек, преминала оттам в живота, ще се върне отново у човека, за да възкреси мъртвата му обич към света. Такъв е висшият смисъл на „любов“ и „омраза“ у Вапцаров. Тук е налице и известна приемственост между поколенията в българската пролетарска поезия. В стихотворението „Аз обичам“ (1935) Христо Радевски, непосредственият предшественик на Вапцаров, също загатва за омразата и любовта като социални, интернационални, надчовешки категории:

Може би ще се чудиш на тази
моя песен, с морал тъй суров.
Но това не е лична омраза,
но това не е лична любов.

Творческата заслуга на Вапцаров обаче е в това, че той органично ги вплете в художествената тъкан на своето творчество, разкри сложната им диалектика, всичките им нюанси и оттенъци. По своеобразен начин той преосмисли един от най-древните образи на човешката култура, свързвайки ги с идеята на своята епоха: „Пролетарии от всички страни, съединявайте се“. Така Вапцаров създаде нова, революционна митология — един образцов модел на социална поезия.

КРЪВНА ВРАЖДА И КРЪВНО РОДСТВО

Диалектиката на омразата и любовта, на човешката вражда и човешкото братство има в поезията на Вапцаров и свой образен еквивалент, своя художествена конкретност. Имам пред вид начина, по който Вапцаров употребява лексемата к р ъ в и нейните деривати. Това е една от „ключовите думи“ в поезията на Вапцаров. Достатъчно е да кажем, че в 20 от най-характерните му стихотворения тя се среща 37 пъти, при това в много специфични съчетания.

Кръвта е един от най-древните образи в културата. Органично свързан с човека и неговия свят, този образ се отличава с устойчива символика в обичаите, култовете, магическите и другите ритуали, фолклора, литературата и пр. от първобитното общество до днес. Кръвта преди всичко е свързана с война,

клане, убийство, престъпление, възмездие. Същевременно кръвта означава произход, родство, потомство, наследство, имущество. Тези значения на думата са широко отразени в много езици.[11] Според акад. Н. Я. Мар в доисторическите езици думата „кръв“ се отъждествява по значение с „брат“, „племе“, „дом“ и т. н.[12] Кръвта е ум, сила, мощ, вътрешен двигател на нещата, сърцевина на живота. Емпедокъл счита, че „кръвта е мисленето и способността на мисленето“. А в християнството кръвта символизира колективността на живеещите по земята, всемирното братство на хората. В речта си пред Атинския ареопаг апостол Павел казва за бога: „Той произведе от една кръв целия човешки род“ (Деян., 17, 26). И т. н.

С двете си противоположни значения — живот и смърт, любов и омраза, братство и вражда, единство и разединение — образът на кръвта разкрива още един път антиномичния характер на човешкото мислене, отразяващо неразрешимите противоречия на света. Тази двойственост личи дори от простия факт, че античните езици имат две думи за „кръв“ в зависимост, дали е вътре, в организма на човека, или е пролята навън.[13] Ако единството на човешкия род се свързва с това, че една и съща кръв тече в жилите на всички хора, то проливането на същата тази кръв иде да означи конфликта, враждата между тях. Върху тази дихотомия е изградено между впрочем известното стихотворение „Надпис“ на Ат. Далчев:

Всички, паднали за свободата
дето и да е, са наши братя —
пак по кръв, но само че пролята.

По същия начин — с две противоположни значения — функционира митологемата „кръв“ в поезията на Вапцаров. Тя означава любов и омраза, съединение и разединение, борба на живот и смърт. Чрез нея поетът изобразява диалектиката на историческия процес. Героите на Вапцаров се чувствуват предопределени за кръвопролитие. То е тяхна обсесия, те го очакват. Такъв е духът на епохата, която се възприема като предкръвопролитна ситуация: „*В гърдите ни опрял* е за стрелба / на времето барутно *пистолета*“ („Кино“); „Душите ни ръмжат: „Война!“ В душите *кръв* и смут и огън“ („Любовна“); „*Кръв* капе от мойто сърце,/грохнал си ти“ („Двубой“) и т. н. Човекът е деградиран до последната степен на социално унижение. Той работи и умира, „както в дълбоката бронзова ера“ („Родина“). С безпощаден реализъм Вапцаров предава психологията на своя събрат по класа, на своя съвременник:

И чакаш така *като скот*
в скотобойна
въртиш се, *в очите ти* —
ножа.

(*„Песен за човека“*)

Кръвта като символ на социално-политическите конфликти на съвременната епоха, загатнат в творби като „Двубой“, „Земя“, „Любовна“, „Отвсякъде

---

[11] В речника на Найден Геров за значенията на „кръв“ четем: коляно, род, влакà, корен, пасмина, сой, порода (Речник на българския език. Част втора, Пловдив, 1897, с.419).

[12] Н. Я. М а р р. О полигении семантики („брат“ и „кровь“). — Известия Академии наук, 1926, с. 783—784.

[13] В стгр. първото е haîma, а второто kréas; в лат. съответно sanguis и cruor. Интересно е да се отбележи, че старобълг. КРЪВЬ етимологически възхожда към значението „външна, пролята кръв“.

врази“ и др., получава разгърната характеристика в стихотворението „Родина“. Тук поетът я изобразява в нейния натурален, напълно осезаем вид:

. . .но днеска *ме плиска*
ненужно пролятата кръв,
насън *ме души*
площадния кървав двубой
на твои герои,
платени със чужди пари. . .
Тежи ми, Родино,
кошмарно жестоко тежи
димящата кръв. . .[14]

Такова е актуалното битие на Вапцаровия лирически герой. Но и миналото на неговата нация е видение на кръв, мирис на човекоубийство и звън на вериги — спомен за отоманското робство:

Години на кръв.
Години на кръв и войни.
Пирин.
И орлите
в горите на *мърша* налитат.
(„Майка“)

Ожесточеният класов двубой в настоящето сякаш се слива с кървавата националноосвободителна борба на българския народ в недалечното минало: „И познахме / сякаш по тревите/ на бащите / *кървите измити*“ („Песен“). И именно поради това — а не само заради своеобразния „цитат“ от „На прощаване“ — по ботевски звучат стиховете на Вапцаровото стихотворение „Ботев“: „черните кърви,/ що пие земята“. Стихове, чрез които Вапцаров като че разкрива смисъла на нашата история от Възраждането насам — история на епични битки в името на българщината. Тази кървава приказка продължава и по-нататък. Тя води в бъдещето, защото ако в заводите „Круп“ се произвеждат гранати: „Те нашата кръв из полята ще пият“, ако във фирмата „Викерс“ е създаден модел на скорострелни картечници: „Те нашите корави глави ще пробиват“ („Хроника“) и т. н.[15]

Но при Вапцаров, както вече се уговорихме, образът „кръв“ функционира и с друго, противоположно значение. Кръвта не е само битка, кръвнина, смърт, но и съзидание, творчество, живот, vis vitalis. Това е дръзката и волна младост, която заявява, че чувствува в сърцето си „*кръв непокорна* на тигър“ („Доклад“), която, ако я обидиш, ще каже: „аз потръпвам, аз пламвам във миг / и лицето ми — кръв, руменее“ („Думи“). Тази младост се опива от слънцето и простора, тя иска да обича, да се радва на живота: „В очите ти пламват пожари,/ *кръвта ти немирно шуми*“ („Отвънка ухае на люляк“). Дори механичната, отчуждена от човека техническа цивилизация е рожба на ума и сърцето, на топлината, усилието и гения на човешкото същество:

---

[14] Тази обсесия на кръвта напомня посветените на Септемврийското въстание стихове от поемата „Двойник“ на Ас. Разцветников: „И моят народ е ранен./И свети до него секира — / тя свети и грей от кръвта.“

[15] У Вапцаров кръвта участвува и в цветова опозиция: „бялата“ пролет ще измие „кървавите рани“ („Пролет моя“). За символиката на бяло и червено вж. цит. статия на В. Търнър в сб. Семиотика и искусствометрия. М., 1972.

Прекарахме мрежи
и в тях *укротена тече,*
да, *нашата кръв,*
преминава
в проводните мрежи
и *движи живота. . .*

(„Ще строим завод“)

За Вапцаров кръвта е сякаш енергия, „гориво“ за двигателя на историята. Както Хипократ и Гален са определяли различните темпераменти според това, каква течна субстанция преобладава в тялото на човека, така Вапцаров — по-категорично от който и да е друг наш поет — е убеден, че кръвта, пролятата кръв на героите, определя характера и функционирането на обществено-историческия организъм. Ако през Илинденското въстание от 1903 г. политиканите се опитват „със мръсните ръце да пипат във душите на народа“, то когато започва бунтът:

с *кръвта*
на *простия народ*
в Илинден вляхме
наше съдържание.

(„Илинденска“)

И затова, когато пише стихове за съвременния живот, поетът внезапно усеща, че „вместо рима избухва снаряд“, и с ужас открива: „не с мастило, ти писал си с кръв“ („Не, сега не е за поезия“). Той се чувствува призван да бъде летописец на „историята с кървавата мутра“ („Хроника“), на борбата с „кървавата ретроградност“ („Двубой“). Историята е ненаситен Молох, който — за да съществува — има нужда от непрекъснати войни и човешки жертви. Стихотворението „История“ е изградено като обръщение към това древно чудовище:

Ще бъдеш ли поне признателна,
че те *нахранихме с събития*
и те *напоихме богато*
с *кръвта на хиляди убити.*[16]

Посредством митологемата „кръв“ Вапцаров обозначава диалектиката на историческото битие, в което съсъществуват омраза и любов, вражда и братство, война и мир. Затова във Вапцаровия образ на света тази митологема участвува с различен, често пъти противоположен смисъл — при това не само в отделни стихотворения, но понякога и в една творба, в границите на един и същ поетичен текст. Финалът на „Земя“ е изграден върху противопоставянето между юношеския спомен за родния край и видението на сегашното му, окървавено от войната лице:

Спомням си само.
И ето *нахлува кръвта*
В сърцето, което
топи се от някаква нежност. . .
Моя страна! Моя прекрасна страна!. . .
Поена със кръв

[16] В поемата „Септември“ Гео Милев нарича историята „кървав на боговете курбан“

и разлюляна
в *метежи.*
По Беласица *телени мрежи. . .*

Също както в анализираното вече стихотворение „Двубой“, където думата „живот“ беше употребена в две напълно противоположни значения. така и тук лексемата „кръв“ обозначава един път прилив на нежно чувство, а друг път — кървави събития. Дори тройната рима: н е ж н о с т — м е т е ж и — т е л е н и м р е ж и маркира своеобразната диалектична триада: вълнението на спомена, социалните вълнения и образа на телените мрежи, който сякаш ги синтезира (в този образ косвено се съдържа и идея за кръвопролитие). Ако се взрем по-внимателно във финалния стих: „По Беласица телени мрежи“, ще открием, че той съдържа в себе си далечна алюзия за окървавените, ослепени войници на Самуил, които през проходите на легендарната планина се завръщат от византийски плен в България.

В стихотворението „Доклад“ значенията на „кръв“ образуват характерна за Вапцаров семантична верига: 1) пряк смисъл: „първата капка, която / от своята кръв / за света ще пролея, /ще бъде за мойте поробени братя“; 2) преносен смисъл: „И с кръв по челата / живота ни пише: / „Изгубили свойта посока“; 3) смисъл на душа: „трябва да влеем / умът и кръвта си. . . във нашата идея“; 4) смисъла на младост, дързост, сила: „сърцето ми / с кръв непокорна / на тигър“; 5) като визия и символ: „някаква песен / си пеел човека / как мътен / и кървав бил Вардар“, и т. н. Полисемантизмът на образа „кръв“ личи най-ясно от стихотворението „Испания“, където това е „ключова дума“ за цялостния текст на творбата. Вапцаров я употребява в шест различни значения. Първото от тях — страна, която „диво се опива от кръв, от блясък на ками“ — визира безцелното кръвопролитие, зрелището на испанската корида. Поетът веднага отхвърля тази картина, защото пред очите му е реалността на гражданската война:

Един работник с синя блуза
до мене *простреляи лежи*
и под каскета му нахлузен
неспирно *топла кръв струи.*
Това е *мойта кръв,* която
тревожно в жилите шуми;
. . . . . .
Спи, *мой другарю,* спи спокойно
под *кървавите знамена.* —
Ще мине твойта кръв във мойта
и после *в цялата земя.*

И *тази кръв* сега *протича*
в заводите от град във град,
вълнува, движи и *увлича*
селата в *общия парад* —

на упоритата надежда,
на смелостта и на труда,
на *суровата неизбежност,*
на *кървавата свобода.*

Тя днес *издига барикади,*
налива в жилите кураж.

Посредством различните значения на „кръв“ Вапцаров разгръща своята идея за диалектиката на обществено-историческия двубой. И конкретното значение на „кръв“ вече не е кръвта на бика, пролята за забавление на зрителите, а кръвта на убития боец на републиката. Следва усещането за кръвно родство на всички представители на класата („това е мойта кръв“, „ще мине твойта кръв във мойта“). По-нататък откриваме емблематичния образ на кръвта, обозначаваща характера на политическото движение („кървавите знамена“), символа на все по-нарастващата човешка сплотеност („и тази кръв сега протича в заводите от град във град, вълнува, движи и увлича“). И най-сетне като връх на градацията идва символът на извоюваната с борба историческа цел („кървавата свобода“) и на историческия оптимизъм на класата („налива в жилите кураж“). В това разгръщане на образи се сблъскваме с една типично вапцаровска формула. В стихотворението „Помниш ли“ омразата в сърцето се трансформираше в борба, т. е. ставаше нещо обективно и действено, което ще промени омразния живот, за да се върне в сърцето на човека — този път като любов (вж. с. 14). А тук, в стихотворението „Испания“, пролятата кръв на борците се връща сякаш в жилите на техните другари, става тяхна вяра и упование и им помага с кръв да извоюват общата свобода на класата. Това е начинът, по който Вапцаров въплъщава диалектиката на историческите категории — омраза и любов, класова вражда и класово братство, война и мир.

Чрез образа „кръв“ поетът изразява своята идея за о р г а н и ч н о с т т а не само на биологическото, но и на историческото битие на човека. А полисемантизмът на този образ е характерна черта на Вапцаровата поетика, която се стреми да постигне разнообразие от значения чрез еднообразие на словесен материал, да извлече максимум смисъл от минимум поетични средства.

ЗЕМЯ И НЕБЕ

Омраза и любов, кръвна вражда и кръвно родство — това са образите, с които Вапцаров рисува света като диалог, спор, двубой между хора, класи и класови принципи. Това е „хоризонталният“ план на битието, мислено като арена: „Ние сплетохме здраво ръце, / с тебе се счепкахме здраво. /Кръв капе от мойто сърце,/ грохнал си ти. Тогава?“ Всичко тук е релативно. Целта е на мястото на този „навъсен, мръсен, зъл живот“ да се построи „един живот *желан* и *нужен*“, т. е. оценката на нещата зависи от отношението към тях на историческия субект, на класата. (Още Ницше казваше, че ние се ползуваме от историята само дотолкова, доколкото тя ни служи.) Оттук и скептицизмът на Вапцаров: „Какво ще ни дадеш, историйо,/ от пожълтелите си страници?“ Или, казано с други думи, какво ще донесе тя на него и на събратята му по класа? Релативистично звучи и скромното изискване:

Но разкажи със думи прости
на тях — на бъдещите хора,
които ще поемат поста ни,
че ние храбро сме се борили.

Вапцаровият образ на света има обаче и други координати: з е м я и н е б е. Тези символи, разбира се, имплицират в себе си темите и идеите на класовата борба, но същевременно разкриват а б с о л ю т н а т а характеристика на битието. Те придават универсален, космически мащаб на Вапцаровата проблематика. Земя и небе е навярно първото „различие“, което човекът е установил в природата, още когато се е чувствувал най-нищожната част от нея. С тези об-

рази е свързана най-старата космогонична представа за света. Те са по-древни и от древния стих: „В начале сотвори бог небо и землю“, с който се открива Вехтият завет. В различните митологии небето и земята са антиподи, също както ден и нощ, мъжко и женско, активно и пасивно, Ин и Ян в китайската философия, светлина и мрак у питагорейците и т. н. Небето е най-непосредственият и най-обобщен израз на трансцендентното — символ на могъщество, възвишеност, вечност, сакралност. В библейската традиция „небе“ замества „бог“. Небето е абсолют, връх, предел на човешките стремежи. Разбира се, тук става дума само за основните значения на небе, които са се оказали най-трайни в историята на културата. Защото според остроумния израз на акад. Н. Я. Мар: „Понятието „небе“ има толкова семантични аспекта, колкото звезди има на небето“[17].

Земята и небето са крайните точки на Вапцаровия поетичен универсум, който по този начин съвпада с митологичните, религиозни, философски и етични идеи на най-древните космогонии. Колкото и да изглежда „приземена“ на пръв поглед, поезията на Вапцаров не пълзи по земята, не възпява повърхността, простора, света in extenso.[18] Пространството на Вапцаровата лирика се разгръща отвесно, негови измерения са височината и дълбочината. Функцията на п е й з а ж а като основен композиционен тип на Вапцаровата лирика е именно да покаже вертикалния модел на световното пространство. Поетът го изгражда с помощта на вечните природни елементи, като същевременно „налага“ върху тях урбанистичния образ на завода — един от постоянните образи на своята лирика:

А недалече пролетният *ветър*
люлее *ниви, слънцето* блести. . .
Дърветата опират
във небето,
а сенките —
в *заводските стени.*

(„Завод“)

Тази строфа би могла да служи за образец на Вапцаровото „пространство“ с елиптичната му (а в плана на непосредствената урбанистична визия правоъгълна) форма: дървета — ниви — стени — небе, а също така и с полюсите, между които е организирана и тясно ограничена представа за космоса: дърветата о п и р а т в небето, а сенките — в стените на сградите. Сякаш това е пределът. Надолу няма нищо по-земно, а нагоре — нищо по-небесно. Тук е съдено да живее, да работи и да се осъществява човешката личност: „В небето — бетонни комини,/ в бордеите — призрачен глад“ („Епоха“). Между впрочем този пространствен модел на света потвърждава още един път наблюденията на Георги Гачев върху образа на пространството и движението, създаден от българските поети и българската култура изобщо: „. . .космосът е гигантска българска „къща“. Космосът е кръгъл — разполага се по световния вертикал, или елиптичен — изтеглен горе до него.“[19] По същия начин се възприема и пресъздава пространството в българския фолклор и в поезията на Хр. Ботев, Ив. Вазов, П. К. Яво-

---

[17] Н. Я. М а р р. Из семантических дериватов „неба“. — Доклады Академии наук. 1924, с. 27.

[18] Движението по хоризонталата на световното пространство, представата за безкрайност в ширина и т. н. са характерни за руското възприятие на света. Негови символи са полето, равнината, пътят. Вж. Д. М а к с и м о в. Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока. — в кн. му: Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975, с. 6—143; Г. Г а ч е в. За руския и българския образ на пространството и движението. — Литературен фронт, бр. 48, 30. XI. 1978.

[19] Г. Г а ч е в. Цит. статия. — Литературен фронт, бр. 48, 1978.

ров, Д. Дебелянов, Н. Лилиев, Хр. Смирненски, Гео Милев, Н. Фурнаджиев, Ас. Разцветников, Ел. Багряна и др. В това отношение поезията на Вапцаров е синтез на една изконно българска художествена традиция във възприятието на света.

Но за Вапцаров за разлика от други наши поети образите „земя“ и „небе“ имат не само пространствен, но преди всичко аксиологичен смисъл. Посредством тези два символа той о ц е н я в а битието. От тяхната противоположност се ражда вярата на поета, че „утре ще бъде/ живота по-хубав, /живота по-мъдър“. Тяхната полярност е двигател на социалната борба, насока на историческата перспектива. В тях Вапцаров търси отговор на въпроса за смисъла на живота и т. н. Небето, най-общо казано, е и д е а л на Вапцаров, а цялото му творчество е бягство от земята и стремеж към небето. С тази представа е свързана идеята за прогреса. Поетът вижда цивилизацията като едно израстване от земните глъбини, от корените на битието (сякаш от пещерите, където се е крил праисторическият човек) към висините на небето, покорени от човека на XX в. Движението от земята към небето изразява размаха на човешкия гений:

Със нокти дълбахме *скалите.*
В *гранита*
тунели пробихме.
Опасахме с релси *земята,*
в недрата ѝ
всичко открихме.
Антени замрежват *небето,*
където
в *мъглите*
забити
са *небостъргачи,*
а *още нагоре в простора*
стоманени
гарвани
грачат.

(„Ще строим завод“)

Вапцаровият образ на завода (и изобщо на техническия прогрес) напомня митологичния образ на д ъ р в о т о, символизиращ живия космос, стълбата, водеща от земята към небето, вечния растеж, йерархията на нещата и т. н.[20] В току-що цитираните стихове не е трудно да различим корените, ствола, клоните, листата и пр., които съставят „дървото на живота“. Същото е в стихотворението „Химн“, където стоманата, бетонът, безжизнените материали на цивилизацията са оживотворени, превърнати в нещо органично: „Неспирно *напирай, разраствай, / издигай* бетонни стени“; „*Издигай* в небето *антени*“; „*Стремително,* смело *нагоре*!/ В небето, където *тупти*/ размерно *сърцето моторно. . .*“, и т. н. А какво остава за живата природа? И какво друго, ако не стремеж колкото може по-ярко да се изрази идеята за „растежа“ на битието, представлява сюрреалистичният образ: „Ти чувстваш дълбоко / сърцето на земната гръд/ и *виждаш как с скокове*/ *раснат* безбройни цветя“. („Земя“)?

Тази специфична, вапцаровска визия е почувствувал навярно и Борис Ангелушев, когато рисува на корицата на „Моторни песни“ два фабрични комина, бълващи струи дим — свещения тимиам на новата, машинна ера. Те напомнят

---

[20] По-подробно за този символ в различните култури вж. Y. C h e v a l i e r, A. G h e e r b r a n t. Dictionnaire des symboles. t. 1. Sixième édition. Paris, 1973, p. 96—113.

леко приведени, като от вятър, дървета с могъщ, разрастващ се в небесата клонак. Може би се лъжа, но все пак многозначително е, че първият илюстратор на Вапцаров е избрал именно този най-прост, но изразителен символ, вместо да изобрази например заводски интериор или екстериор със съответните им атрибути, детайли и пр. За Вапцаров технически прогрес и социален прогрес са синоними. Разликата между изостанала, селска България и една високоиндустриална държава поетът ни внушава пак посредством образния контраст между земята и небето:

А нейде живота *пулсира,*
израства
завод след завод,
бръмчат *пропелери. . .*
А моят народ
работи,
умира,
както в *дълбоката*
бронзова ера.

(„Родина“)

Противопоставянето е флагрантно: горе, в небесните простори човешкият живот е пулс, ритъм, растеж, свобода, а долу, в подземните пещери— труд, умора, робство, смърт. И отново характерното за Вапцаров римуване: п р о п е́ л е р и (един от символите на XX в.) и б р о н з о в а е р а (спомен за архаичните времена на човечеството). Много симптоматично е също така, че у Вапцаров пространствените координати са едновременно и темпорални. Това напомня за теорията на относителността, която посредством термина „пространство-време“ обединява в една измерителна система понятието за протяжност и понятието за продължителност. Времето, в случая историческото време, е „подчинено“ на пространството. За Вапцаров то сякаш не тече напред, а по-скоро израства нагоре, успоредно с преодоляването на пространството, т. е. успоредно с ръста на техниката. Римувайки една пространствена представа („пропелери“) с една представа, обединяваща пространствен („дълбоката“) и темпорален аспект („бронзова ера“), поетът като че иска да внуши своята идея за еволюцията на човешката култура.

На земята е извършено братоубийство: „на мокрия паваж / лежи / човек, застрелян из засада“. И погледът на лирическия повествовател рязко, с почти кинематографичен жест се насочва нагоре: „Небето, заредено с взрив, /ще падне с трясък на площада“.[21] Тук съвсем ясно е посочена символиката на небето, което посредством поличба изрича своята присъда над събитието.

Аксиологичен смисъл има у Вапцаров и пространствената опозиция: д о л у — г о р е.[22] Преди всичко прави впечатление употребата в римна позиция на думите „горе“, „отгоре“, „нагоре“ в стихотворения като „Вяра“, „Пролет в завода“, „Завод“, „Романтика“, „Двубой“, „Песен за човека“, „Неспирно напирай, разраствай“, „Един сляп“ и др. (вече казахме, че римуването у Вапцаров почти никога няма случаен характер). Тези думи-рими са семантични стожери — те маркират насоката на движение на лиричните персонажи, отношенията между тях. Освен това личи, че Вапцаров иска особено да акцентува върху идеята за височина. Например: „да гледам как / *горе*/ небето синее“; „а *горе*/ вече

---

[21] Срв. „И звездите небесни ще изпадат, и силите, които са на небето, ще се разклатят“ (Марк., 13, 24).

[22] Тя съществува още в древните космогонии: „тамас“ и „сатва“ в индийската философия, „път надолу“ и „път нагоре“, у Хераклит и т. н.

зората блести“. И в двата случая това „горе“ се подразбира, то е излишно от гледна точка на изискването за елементарна разбираемост на текста. Но Вапцаров, макар иначе да е пестелив при използуване на езиковите средства, го прибавя именно за да наблегне още по-силно върху „небето“ и „зората“. И плюс това го отделя графически. Или пък, когато говори за тълпата, поетът заявява, че я обича, защото „тя крачи *нагоре*, / към новия ден,/ защото се бори!“ Забележете, не „напред“, което би било най-естествено, щом става дума за прогрес, а „нагоре“ — към деня, към светлината, към небето. И т. н.

Пейо Яворов, раздвоен между деня и нощта, между живота и смъртта, се питаше: „Що иде тук — и кой отива там — отвъд / сребровъздушните стени на кръгозора?“ Вапцаров от своя страна би могъл да запита: Кое пада на земята и кое се стреми към небето? Кое отива надолу и кое се възвисява нагоре? Накъде води човешкият живот? Как трябва да живеем? Тези въпроси вълнуват осъдения за убийство в стихотворението „Песен за човека“. В минутите преди екзекуцията той ясно вижда двата плана на битието — своя път и пътя, по който е могъл да върви, действителността и идеала:

Слезнали после *на двора,*
а *горе*
вече *зората* блести.
Човекът погледнал зората,
в която
се къпела в блясък звезда,
и мислел за своята
тежка,
човешка,
жестока,
безока
съдба.

Осъденият върви надолу — към смъртта, но гледа нагоре — към зората, към новия ден. Това разминаване между земната, преходна участ на човека и невъзмутимия небесен образ на вечността се подчертава от римите: з в е з д а — ч о в е ш к а с ъ д б а. А движението надолу — към пръстта, към нищото — е маркирано от низходящата стълбица на „начупения“ Вапцаров стих.[23] Самата стълбица е римувана със съседни, търкалящи се надолу рими. Съседното римуване сякаш бележи всяко стъпало на низходящата градация. Но преди да му сложат въжето на шията, осъденият започва да пее и звездите му извикват: „Браво, човек!“ По този начин движението отдолу — нагоре и отгоре — надолу в последна сметка застива в точката „горе“. Небето изрича присъда. То дава оценка на онзи, който в мига преди смъртта душевно се е преродил, преодолял е страхът и е разбрал висшия смисъл на живота.

За Вапцаров „долу“ е всичко онова, което има отношение към човешкия делник, в който „хлябът е от мъката по-чер“. Тази идея е чудесно разкрита в стихотворението „Ботев“, изградено като диалог между Работника и Поета. Работникът иска от Поета да му напише „песен за Ботев“. В отговор Поетът перифразира онзи пасаж от „Хаджи Димитър“, в който става дума за Балкана, звездите и луната, т. е. за небето. Но Работникът е недоволен. Той пита: „Това ли е Ботев?“ И перифразирайки друг пасаж пак от „Хаджи Димитър“, изисква от Поета:

---

[23] Впрочем това е един от сравнително редките случаи, когато своеобразната графика на Вапцаровия стих има не само звуково-ритмично, но и непосредствено образно значение.

Пиши за жертварите там,
за *теглото*,
за *черните кърви*,
що пие *земята*. . .

Стихотворението е интересно именно като опит да се доосмисли, да се придаде актуално звучене на създадения от Ботев български модел на света. По същия начин в „Доклад“ Вапцаров укорява себе си и свойте събратя, че гледат „нагоре“, към социалния идеал, към бъдещето, вместо да се взрат в миналото, в традициите на родната земя: „Очите ни гледаха / само *звездите*,/ *пред нас* / те не виждаха *нищо*.“

Най-силните и най-чисти усещания на Вапцаров за красота, щастие и хармония са свързани с природата и родината, със спомена за родния Пиринski край. В творбите на тази тема навсякъде присъствува представата за „горе“, за някакво възвисяване над земята, над обикновеното. В почти всички стихотворения от цикъла „Песни за родината“ срещаме предлога „над“, употребен най-често като анафора:

Над тебе Пирин
издига гранити. . .

Над мойта земя напролет лъчите шуртят,
гърмят водопади от слънце *над* мойта земя. . .

Над мойта земя в небето опира Пирин. . .

. . .*над* Охрид лазура е толкоз просторен и син. . .

Над горите,
над Пирина
вятър вие.

Имам си родина и *над* нея
денем грее синьото небе.
На Елтепе дими мъгла.

Същата особеност откриваме в черновите варианти на „Илинденска“:

Над полето звезди,
над полето простор,
над полето небето е чисто. . .

Тези анафори образуват някаква анафорична „верига“, която налага своята структура върху отделните стихотворения, споява ги сякаш в една единствена творба. Детайлът е много характерен. Вапцаров не рисува родината нашир и надлъж, в нейната цялост и многообразие, а единствено посредством онова, което е н а д нея. Интересува го само нейното „горе“. Важен е не субектът, а предикатът. От пейзажа е взета само горната половина, където се синее небето, вее вятър, грее слънцето и звездите. Устремена на възбог лъчезарност. . . Така навярно Августин е виждал „божия град“ — света на своите устремени към небето мечти.

Читателят може би вече е забелязал, че у Вапцаров земята и небето много често се представят посредством своите метонимии. Това са х т о н и ч н и т е

и у р а н и ч н и елементи.[24] Образуващи атомарната структура на Вапцаровия свят, те са употребени както поотделно — чрез натрупване и градация, така и едновременно — посредством опозиция. В поезията на Вапцаров хтонични елементи са: „бордей“, „затвор“, „коптор“, „задух“, „тегло“, „лепкав мрак“, „влажна земя“, „ръжда“, „смрад“, „сажди“, „отрова“, „гангрена“, „проказа“, „боклук“, „мърша“, „смет“, „плесен“, „отровна плесен“, „отрова вонлива“, „червеи“ и пр., т. е. всичко онова, което е свързано с идеи за земя, ежедневие, труд, материя, тежест, застой, нещастие, инертност, гниене, отпадък, тлетворност, миазъм, смърт. Ураничните елементи са: „слънце“, „зора“, „вятър“, „топъл лъх“, „ефир“, „пролет“, „рози“, „птици“, „крила“, „антени“, „пропелери“, „звезди“ и пр., свързани с идея за небе, празник, лекота, полет, щастие, ефирност, чистота, възвисяване, движение, прогрес, живот. Това са „ключови думи“, с които Вапцаров означава полюсите във възприятието и оценката на битието. В редица случаи те се свързват текстуално (или подтекстално) с образите *омраза* и *любов*. Хтоничните елементи например имат много общо с олицетворенията и епитетите на омразата: „мутра“, „муцуна“, „морда“, „псе“, „намръщен“, „навъсен“, „мръсен“, „зъл“, „злобен“ и т. н. Те означават всичко онова, което тегне, тегли „надолу“ — към земята, към мрака, към материята (неслучайно в български и в други езици „тегло“ означава и тежест, и мъка). А ураничните елементи изразяват движението „нагоре“ — откъсването, освобождаването от света на мрака, омразата, непосилния труд, класовата борба, мизерията, страданието и смъртта.[25]

За Вапцаровия лирически герой да съществуваш означава да бъдеш затворен като животно в клетка, в „трюмовете, пълни с лепкав мрак“; да влачиш ежедневно тежестта на „легналата проза“ в кабината на огняря; над тебе заводът да трупа „дим и сажди пласт след пласт“; да усещаш как „в гърлото ръжда се наслоява“, как дните като „ръждясали гайги“ затягат душата ти; да те души омразата и да пъпли в кръвта ти „като гангрена, не, като проказа“ и т. н. Хтоничните елементи с непосредственото си, сетивно внушение създават по-ярка картина от каквото и да е описание. Така например, вместо да ни разказва за живота на пролетария, Вапцаров е достатъчно да ни каже кратко: „преминах през *дим*, през *масло* и *машини*“ („Родина“) или: „Машини, *стомана*, машини и *масло*, и *пара*, и *смрад*“ („Епоха“). Или пък:

Живот ли бе — да го *опишеш*?
Живот ли бе — да го *разровиш*?
Разровиш ли го — *ще мирише*
и *ще горчи като отрова*.

(*„История“*)

С хтоничните елементи е свързана не само представата за тягостното ежедневно битие на милионите трудови хора, но и мисълта за небитието. Какво е смъртта? Превръщане на човека в бързо разлагаща се материя: „един куршум / и после *смет*“; „разстрел, и след разстрела — *червей*“. От друга страна, самата обстановка на смъртта се асоциира най-често с представи за подземен свят (на

---

[24] От стгръцк. chtónios — земен, роден от земята, подземен; и uranios — небесен, висок, неизмерим. В древногръцката митология Уран е най-древното божество на небето, съчетало се посредством брак с богинята на земята — Геа. Хтоничните божества са свързани със земята, плодородието, преизподнята — Хадес, Персефона, Деметра, Хеката, Ериниите и пр.

[25] В непубликувания доклад на Вапцаров „Романтизъм“ четем: „Затворите, пълни с мрак и отчаяние. А мрака може ли да облагороди? Мрака може ли да роди любов?“ (Ръкописът се намира в Института за литература при БАН.)

митологичен език: Хадес). Например: „*въглищния пласт* / *затрупа* петнадесет човека *доле*“; „стоте, /дето ги *зари блиндажа*“ и т. н.[26]

Противоположна е функцията на ураничните елементи в поезията на Вапцаров: копнежите, радостното очакване са свързани с небето. Мечтите „греят с *синкава прозрачност*“; светът се ражда всяка сутрин, защото денят „разгонва с *слънчев щик* стадата черни на нощта“; красотата е копнеж „по едрите *звезди* над Фамагуста“; младостта е спомен за това, как „в *небето*, чудно трептяха пак *на чайките крилата*“; самият живот не е нищо друго освен „приятния гъдел да гледам как горе *небето синее*“; градът е „със *звезден* покрив“; най-висшата романтика е в „моторите, които пеят по *небето синьо*“; антените, които „в студеното звънтят“, олицетворяват всемирния, субстанциален живот на планетата и т. н. Пролетта, която е може би най-радостната обсесия на поета и тема на много творби, е като някакво небесно знамение. Тя пристига със свита от слънце, от „дъжд и урагани“ и птици, които „весели ще плуват във простора“. Тя извисява човека над земните грижи, извежда го сякаш извън собственото му тяло: „Мене ми е *леко* / като никой път — / чувствам се *ефирен*, / чувствам се / *без плът*“. Пролетта достига до човека „дори през бензинните пари“, за да разбие „простора мъглив“ и да изпълни с радост сърцето —

И после *те грабва и носи*
на своите *светли крила*.

В очите ти *пламват пожари*,
кръвта ти немирно шуми.
Пред тебе светът се разтваря.
разтварят се *слънчеви дни*.

(„Отвънка ухае на люляк“)

По-специално образът на слънцето, един от най-често срещаните у Вапцаров уранични елементи, се представя и като социален символ. Героите на Вапцаров са рожби на мрака, жители на бордеи, страдащи от „задушната смрад“ на своя земен живот. Затова те искат да бъдат деца на слънцето. Те копнеят за лъчите на един нов живот, които да проникнат в мрачното подземие на тяхното унило съществование. Тяхната надежда е: „Ще снемем ние слънцето при нас“. Най-отчетливо тази идея е развита в стихотворението „Писмо“:

За мен е ясно, както че ще *съмне* —
с главите си ще счупим *ледовете*.
И слънцето на *хоризонта тъмен*,
да, *нашто*
ярко слънце ще просветне.

В тази строфа освен типичното вапцаровско римуване на думи от противоположни семантични полета се сумират хтоничните и уранични елементи, символите *земя* и *небе*, *долу* и *горе*, *мрак* и *светлина*. Тяхната диалектика разкрива в космичен мащаб социалния оптимизъм на поета — оптимизма на новата класа.

---

[26] У Шарл Бодлер, в стихотворения като „Мърша“, Отрова“ и др., също са налице подобни образи. Но докато френският поет се старае да естетизира грозното, уродливото, отвратителното (за това говори дори само заглавието „Цветя на злото“), Вапцаров ги използува предимно като социални символи.

ПЕСЕНТА НА МОТОРА

Вапцаровият образ на света установява строга йерархия на ценностите — материални, психологически, нравствени и естетически. На върха на тази йерархия стои символът п е с е н. Както и другите уранични символи, за които стана дума, той означава стремеж към небето. В християнската традиция песента е възхвала на божественото. В нашия език и в поезията „песен“ има значение на нещо тържествено, радостно, въжделено. Тя символизира любовта, младостта, възторга, свободата. Българската поговорка казва: „Есен не носи песен“. Известното стихотворение на П. П. Славейков „Поет“ е изградено изцяло върху подтекстовата семантика на думата „песен“. Ел. Багряна пише „Живота, който исках да бъде поема“. Символичното значение на песента като „волност“ е широко представено в лириката на Г. Джагаров. И т. н.

Вапцаров използува думата „песен“ в заглавието на своята стихосбирка, в заглавията на циклите, а и на много творби. За него не само отделното стихотворение, но и самата поезия е преди всичко песен. В това понятие той влага епично-повествователен смисъл. Ако сравним заглавията и съдържанието на „Песента на човека“ на П. К. Яворов и „Песен за човека“ на Вапцаров, ще видим, че първото свидетелствува за стремежа на твореца да изрази собствената си субективност, докато второто говори за стремежа да се възпее животът в неговата обективност. Творчеството на Яворов е песен *на* човека, а Вапцаровото творчество е песен *за* човека. Същия смисъл има този незначителен наглед предлог в циклите „Песни за родината“, „Песни за една страна“ и т. н. Излиза, че Вапцаров полемизира с Яворов не само в творби като „Огняроинтелигентска“, „Не бойте се, деца“ и др., но и посредством самите заглавия на своята поезия. Също както Паисий Хилендарски завършва своята „История славянобългарска“ с думите: „за простите българи просто и написах“, така и Вапцаров в стихотворението „История“ говори „с думи прости“ за „простата човешка драма“ на милионите „неизвестни хора от фабрики и канцеларии“. В този именно най-широк смисъл поезията на Вапцаров е песен за човека, за обикновеното му всекидневно битие.

Представата за поезията като песен е отразена в творби като „Рибарски живот“, „Не, сега не е за поезия“, „Ботев“ и др. В „Доклад“ тя добива особен размах. Поетът укорява себе си и своите събратя по перо, че не са „написали песни / за този незнаен работник“, който живее, работи и страда, без никой да забележи съществуването му. Той се възмущава: „Колко от нас / са написали *песни*?“ И накрая споделя естетическото си верую за това, как трябва да се възпява животът: „Записвай го *просто* и *честно*,/ тъй както/ го *пее народа*“. Същата идея, изказана по-категорично, откриваме във финала на стихотворението „Ботев“: „Повзри се в *живота*, / и ето ти Ботев, / и ето ти цяла *поема*“. За Вапцаров песента е копнеж по възвишеното, предел на мечтите. Тя е част от небето, от онова „горе“, което е връх на неговата поезия. Песента е най-чистият звук на битието, образ на красотата, вселенска музика. Вълните на тази музика достигат до човека, така както през здрача и задухата на фабричните зали вятърът довява дъха на истинския живот: „един *напев — широк* и *весел* — / и стъпки / на попукани / нозе“ („Пролет в завода“). Когато пише за Пушкин, поетът го възприема именно като въплъщение на орфичното начало и се радва, че „простият народ / се влюбил в *чудните ти песни*“, че обикновеният работник едва след революцията може най-сетне да разбере „отде извира *песента*“, да почувствува „на Ленски пролетта, / преминала преди *цветята* / *на песните да разцъфтят*“ („Пушкин“). Тук ясно личи синтезираща връзка на „песен“ с уранични елементи „вятър“, „пролет“, „цветя“ и др.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА

В съзнанието на Вапцаров песента се асоциира с традицията на незабравимия Ботев стих: „Балканът пее хайдушка песен“. Тя олицетворява хармонията на космическия живот. Чрез нея поетът иска сякаш да чуе „как слива своя химн земята с небесата, / с тържествений псалом на цялата вселена“ (П. П. Славейков). За Вапцаров песента — това е шепотът на родната природа, който се носи над паметните места на историята: „И мурите в буря */илинденски приказки пеят*“ („Земя“). В тази песен звучи съкровеният, идещ от глъбините глас на отечеството:

Вятъра *пее* в Пирина,
в скалите,
пее в усои, в увини —
колко са паднали
в боя за своя
покрив
и свойта Родина!

В поезията на Вапцаров всичко „пее“, ако може тъй да се каже. Песента олицетворява полифонизма на Вапцаровата лирика, в която не само персонажите, но дори и предметите имат свой глас — човекът осмисля живота си посредством песента, поетът възпява живота, жените изкарват „плача на песен“, пее вятърът, пеят моторите в небето, машините в завода, гърмят „водопади от слънце“ и т. н. Песента означава стремежът на всяко лице и всяка вещ да изразят своята индивидуалност, да заявят за себе си, включвайки се в многогласието на Вапцаровата вселена.

Песента е „ключ“ към стихотворението „Песен за човека“. Тя съдържа в себе си цяло едно светоусещане и обуславя поведението на лирическия герой. Поетът разказва на Дамата една житейска случка. В затвора лежи човек, осъден на смърт. Той размишлява над своята жалка участ, но внезапно тя му става по-ясна „с някаква песен“. Всяка вечер, преди да заспи, той я пее и пред него „живота изплавал чудесен“. Когато една сутрин го извеждат на екзекуция, човекът не съжалява, че ще умре, защото „живота ще дойде по-хубав от песен“. И той отново запява. Палачите са изумени. Стените на затвора започват да трепърят. Човекът увисва на бесилката, но „в разкривените, в сините устни напирала пак песента“. Когато поетът завършва своя разказ, Дамата започва да крещи от ужас. Но Поетът ѝ възразява: „Какъв ти тук ужас?! — /Той пеел човека. — / Това е прекрасно, нали?“ В стихотворението „Писмо“ същата идея е разкрита още по-внушително:

Но да умреш, когато
се отърсва
земята
от отровната си *плесен*,
когато милионите *възкръсват*,
това е песен,
да, това е *песен*!

Римите: п л е с е н — п е с е н, при които пределното звуково сходство на думите подчертава докрай контраста между значенията им, са уникални като съчетание в нашата поезия (откриваме ги и в „Не бойте се, деца“). Чрез тях, а в определена степен и чрез римите: о т ъ р с в а — в ъ з к р ъ с в а т, внезапно се „оголва“ опозицията между хтоничния и ураничен пласт на битието, става по-рязко сблъскването на двете враждебни стихии — омраза и любов, земя и

небе, смърт и живот. За Вапцаров песента е химн на най-възвишеното, „осанна“ на вечния живот на човека.

Има още един символ, без чиято функция не бихме могли да си представим Вапцаровия образ на света — това е м о т о р ъ т, машината. Байрон е по всяка вероятност първият голям поет, който го въвежда в европейската поезия. По-късно той се появява съвсем закономерно в произведенията на творци като В. Брюсов, Ал. Блок, Р. М. Рилке, Сент-Екзюпери.[27] Нашата литература се обръща към него през 20-те—30-те години чрез прозата на Гео Милев, есеистиката на Ч. Мутафов, поемата на Багряна „Птицата с моторното сърце“ и др. Вапцаров обаче превърна тази типична за XX в. „реалия“ в своеобразна емблема на своята лирика. Както повечето Вапцарови образи, и този е осмислен в неговата сложност и противоречивост. Поетът възприема техниката и като обезчовечаваща, обезличаваща стихия, и като символ на мощта на човека над света. Тази ценностна „дихотомия“ на понятието на една и съща вещ Вапцаров се стреми да постигне (по-специално в лириката си) чрез употреба на различни лексеми. За негативния смисъл той предимно използува „машина“ („Родина“, „Епоха“, „Кино“, „Горки“), а за позитивния — навсякъде „мотор“ („Романтика“, „Химн“, „Двубой“, „Ботев“). У Вапцаров, както и у Сент-Екзюпери, машината напомня жив човек, близък приятел.[28] Моторът не е механизъм, а организъм. Създаден от човека и функциониращ синхронно с него, моторът е „продължение“ на човешката органика. Той е сгрян от пламъка на сърцето, от усилието на творческия дух: „Машината ритмично (*припява*) и *навява топла вера*“ („Писмо“); „нашата кръв / преминава/ в проводните мрежи/ *и движи живота*“ („Ще строим завод“) и т. н. Моторът е онова, което свързва земята с небето. Той е съвременна метаморфоза на митологемата „световно дърво“, защото символизира ръста на човешката цивилизация, нейното движение „нагоре“. Моторът е образ на човека, откъсващ се от земята и щурмуващ небето. Неслучайно Вапцаров го изобразява най-често като самолет:

Романтиката е сега в моторите,
които *пеят*
по небето синьо.

(„Романтика“)

Моторът, който *пее горе*,
е труд на моите ръце.
А тази *песен на мотора*
е *кръв от моето сърце.*

(„Двубой“)

Над покрива *горе*
моторите *спорят*
със влажната *пролет. . .*

(„Ботев“)

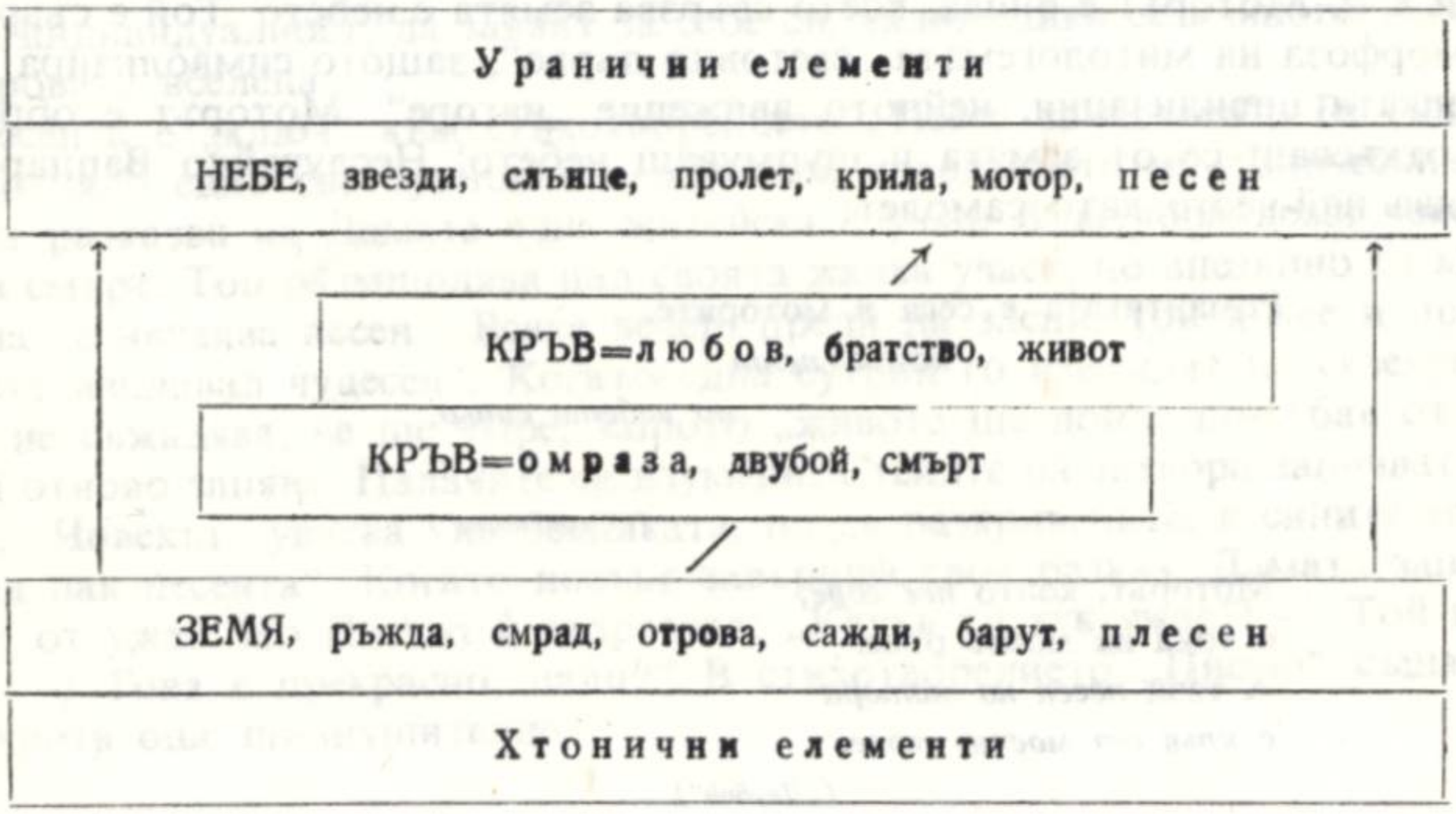
Както личи и от примерите, символът „мотор“ синтезира в себе си почти всички по-важни особености на Вапцаровия образ на света. Той се свързва по специфичен начин с митологемата „кръв“, с ураничните елементи „небе“, „про-

[27] В СССР темата за машината се разработва интензивно от В. Маяковски, поетите на пролеткулта, групата „Кузница“ и др.

[28] В импресията „Спомени от миноносците“ Вапцаров пише за нея с прочувствен ерос: „аз я галех като моя любимка, а тя ме пръскаше със закачливо самодоволство, със затоплено от знойната ѝ плът масло“.

лет“, „песен“ (много характерна е също така семантичната „верига“, която изплитат римите: м о т о р а — г о р е — п р о с т о р а — м о т о р н о — с п о р я т и т. н.).

За Вапцаров е типична образната мултипликация на два идейни полюса, които най-общо бихме могли да наречем: ретроградност и прогрес. Те се отразяват в представата за ниско и високо, мрак и светлина, застой и движение, гниене и горене и т. н. Те са крайни точки в аксиологичната система на Вапцаров. Във всеки етап от своето разгръщане тази мултипликация „копира“ инварианта — йерархията на Вапцаровата вселена. Така например *омраза* и *любов* се представят и пряко, и посредством митологемата *кръв,* и освен това се трансформират в опозицията *земя* и *небе.* Земята присъствува в цяла гама от хтонични елементи. Небето освен в природните уранични елементи се представя и като *песен*, *мотор* и т. н. Последните два символа завършват йерархията на Вапцаровия образ на света — те стоят на върха на пирамидата, която (заедно с читателя) се опитах да изкача отдолу-нагоре. Този връх е в същност едно семантично острие, което сочи коронното заглавие — „Моторни песни“. В него (също както в Яворовото „Подир сенките на облаците“) се съдържа квинтесенцията на елементите, от които е съставена Вапцаровата лирика. Дотук ни доведе пространният анализ на ключовите думи, на „думите-звезди“, които греят в по-голямата част от творбите на Вапцаров. Ако поискаме да се представим нагледно лексико-семантичния модел на Вапцаровата поезия, той би изглеждал така:



Принципът на противопоставянето присъствува на всички равнища от строежа на Вапцаровата лирика, определя функционирането на всеки образ в нея. Почти няма елемент, който да не е структуриран в този план, да не е подчинен на цялото. Подобна органичност на художествения свят ще открием може би само у творци като Ботев и Яворов.

Остава да се запитаме кои са факторите, повлияли върху чувствата, представите и идеите на поета, върху неговото светоусещане.? Тук не е място да се говори за този въпрос, който е задача по-скоро на литературния историк и на биографа на Вапцаров. Важно и безспорно е, че поетът вижда света като контраст между небето и земята, като непрекъсната борба на враждебни стихии. Може би защото първите му детски впечатления са просторните гледки на родния Пирин с неговите върхове и бездни? Или защото по-голяма част от своя

кратък живот той прекарва в килиите на казармата, зад стените на морското училище, в трюмовете на корабите, в душните и тесни заводски помещения?[29] Може би защото е роден в евангелистко семейство, възпитаван е в евангелистското неделно училище в Банско и още като юноша е всмукал в душата си някои библейски представи за вселената?[30] Или пък защото е живял в епоха на оголени социални контрасти и като активен участник в комунистическото движение е виждал света преди всичко като арена на ожесточени класови битки? А може би и цензурата върху печата в периода, през който твори и публикува, го е принудила да се изразява иносказателно?. . .

Тези и други причини очевидно са действували съвкупно върху изграждането на Вапцаровата личност — при несъмнен превес на социалния фактор. Освен това не трябва да забравяме и за природата на таланта. Той е като Хефест — бога на огъня, който скришом, в подземни работилници изковава своите творби, а след това ние, простосмъртните, им се удивляваме и възхищаваме. И те стават неразделна част от нашия собствен образ на света.

---

[29] Вж. Б. В а п ц а р о в а. Никола Вапцаров. Летопис за живота и творчеството му. С., 1978, с. 43—114.

[30] Вж. Е л. В а п ц а р о в а. Спомени за моя син. С., 1975, с. 110—112, 209.

РАЗГОВОРНОСТ И РИТОРИКА В ПОЕЗИЯТА НА ВАПЦАРОВ

Радосвет Коларов

Един от най-своеобразните белези на Вапцаровата поезия е нейната комуникативност, разбирана както в плана на вътрешнотекстовата ѝ синтактика (принципната обърнатост на лирическия „аз“ към назован или потенциален адресат, многообразните форми на общуване между лирическите персонажи), така и в плана на нейната обществена прагматика — почти безпрецедентното по своята заразяваща сила общуване на тази поезия с реалния читател.

Може да се каже, че общуването с хората дава първоначален материал и импулс, трансформира се в конструктивен принцип и накрая в цел на Вапцаровата поезия, т. е. пронизва всички етапи на „производствения ѝ цикъл“.

Този комуникативен принцип, сведен до по-тясното понятие „разговорност“ или „диалогичност“, в същност е широко известен и многократно изтъкван от нашата критика, най-вече в своята съдържателност — връзка със стила на епохата, социално-политически и психологически основания и пр. (Посочвано е съответствието между приземяването на абстрактно-барикадния образ на революцията до мълчаливия героизъм на нелегалната борба и „прибирането” патоса на монументалните символи в развълнуваността на разговорната интонация.)

По-малко е изследвана Вапцаровата диалогичност в нейната системност и специфично художествена функционалност. В една своя статия Б. Ничев справедливо обръща внимание, че се касае не за „частен художествен похват“, а за „цялостна стилно-интонационна система“.[1]

Тази система може да бъде изследвана, от една страна, в своя релационен, пространствен план — като съвкупност от „комуникативни възли“ и мрежа от отношения между тях (тематично-структурен полифонизъм, обширност на речевото пространство и типове движения и трансформации в него, придаващи на речевото общуване характерно вапцаровски стереофоничен ефект, и пр.).

От друга страна, изследването може да бъде прехвърлено от релационния към „материалния“ план на речта, т. е. към нейния изказ, към самата словесна информация в непосредственото ѝ интонационно-речево въплъщение.

Тази по-привична и изглеждаща по-лесна за изследване проблематика (в която ще се ограничи настоящата статия) в същност крие в себе си едни от наймъчните, главоболни въпроси на Вапцаровата поетика.

Преди всичко необходимо е едно елементарно терминологично уточнение. Терминът „разговорност“ (по принцип и в частност приложен спрямо

---

[1] Б. Ничев. Идеен свят и художествен стил в поезията на Вапцаров. — Литературна мисъл, 1959, кн. 6, с. 125.

Вапцаровата поезия) може да фигурира в две различни опозиции. Първо — със своя максимум обем — в езиков-стилистичната опозиция „разговорна — писмена реч“, където присъствува с набор от такива характеристики като интонационно-диалогични конструкции, елиптичност, прекъснатост или неоформеност на синтактичните връзки между частите на изречението, емоционално оценъчна афективност, ситуативна синонимия, активност на езиковите изрази за субективна оценка и пр.[2]

На второ място — стеснен до такива характеристики на речта като „всекидневна“, „обикновена“, „непретенциозна“ и пр. — терминът „разговорност“ участвува в опозицията „разговорна — ораторска реч“, където вторият член съответно се противопоставя на първия с характеристики като „приповдигнатост“, „патетичност“, „артистичност“ и пр.

Съществува практиката Вапцаровата диалогичност да бъде отнасяна без колебание към първия член на току-що приведената опозиция, т. е. да бъде отъждествявана с понятието „разговорност“ в стеснения обем на посочените значения.

Според П. Пондев например „на Вапцаров е чужда всяка риторика“[3].

П. Данчев пише: „Вапцаров е чужд на романтично-ораторските обръщения, които целят ефект пред голяма аудитория. Наистина неговата лирическа реч е силно емоционална, страстно полемична, реч на човек, който активно, настоятелно иска да внуши на събеседника си своята вяра, своя оптимизъм, да го спечели за своите изстрадани истини за живота. Независимо от това речта на Вапцаров н е е о р а т о р с к а (разр. м., Р. К.). У него няма величавост, ораторско-патетична възвишеност на полемичния слог. Няма широки и ефектни жестове, ораторски модулации на гласа. Неговата реч при всичката си експресивност е именно „разговорна“, „беседна“.[4]

Двата цитата изразяват по начало утвърдената в нашата критическа литература традиция да се акцентира повече върху интимността, „камерността“ на Вапцаровата разговорност, в контрастна съпоставка с ораторските жестове (по-специално у Маяковски в съветската литература).

Тази типология, общо взето, върши „добра работа“ и откриването на задушевност, интимност и пр. по начало улавя нещо много типично и характерно за Вапцаровите диалогични интонации.

Но това е все пак част от истината. В приведените по-горе пасажи се чувствува известна напрегнатост в аргументацията, в крайна сметка елемент на противоречие. Трудно е да се съчетае в един и същ цитат „силно емоционалната“, „страстно полемична реч на човек, който активно, настоятелно иска да внуши на събеседника си своята вяра, своя оптимизъм, да го спечели. . .“ и пр. с отсъствието на „ораторски модулации на гласа“. Защото в прерогативите на ораторската реч влиза тъкмо „страстната полемика“, „внушението“, „спечелването“ на противника; неуговорената ясно „беседност“ в категоричната ѝ противопоставеност на ораторското изкуство започва да звучи анемично, недостатъчно, неубедително, за да побере посочените логико-конструктивни и емоционални речеви характеристики.

Може да се каже, че един от най-големите парадокси на Вапцаровия стил е симбиозата тъкмо на „разговорността“ (в разбирания „камерен“ аспект) с риторичността, ораторския глас в най-типичните им форми.[5] Тази симбиоза е твърде сложна и настоящата статия не си поставя за задача да опише аналитично и „микроскопира“ нейните форми, а по-скоро да очертае двата речеви типа и очевидните случаи на техни сблъсъци и балансиране.

---

[2] Вж. описанието на разговорния стил в труда на М. К о ж и н а. Стилистика русского языка, М., 1977, с. 207—215.

[3] П. П о н д е в. Поезия на борбата и вярата. — В: Литература и народ. С., 1964, с. 387.

[4] П. Д а н ч е в. Обречение на безсмъртие. С., 1977, с. 122.

[5] В този смисъл проницателно е наблюдението на П. Зарев: „Вапцаров слива в себе си трибуна и задушевния поет, оратора, който спори и беседва, и изповедния лирик.“ П. З а р е в. Никола Вапцаров. Светоусещане и поетика. — Литературна мисъл, 1964, кн. 3, с. 11.

Нека най-напред се спрем на „беседността“, „разговорността“ (в установените им значения) и на онези съпътствуващи ги психологически и смислово-стилообразуващи фактори, които съвместно противодействуват на риторическия пласт и съответно го поглъщат, потискат или дефинитивно преосмислят в съзнанието на критиците.

Да се разговаря „както в живота“ е един от фундаменталните и новаторски принципи на Вапцаровата поетика, който е непосредствено свързан с идейно-тематичното и образно съдържание на неговата поезия. Вапцаров въвежда в сферата на поетичното един непоетичен в своята „етимология“ свят — суровоавтентичен, антиестетичен във външните си форми — машини, бензинени пари, „смрад“, потни мищци, зачервени от безсъние очи; натурални, непоетизирани човешки състояния като умора, протест, доверчиво споделяне с другаря, разказ за едни или други оставили неизлечима следа в душата събития.

Лирическият герой, който разговаря или разсъждава в паузата, когато „вентилът за прясната пара“ е затворен, или отърсвайки се от дрямката под сънното тракане на релсите, или улавяйки пролетния лъч през прозореца на машинната зала, или „крадейки от съня си“ след непосилния труд през деня, има менталитета на човек, познаващ истинската стойност на нещата, изстрадал истините на живота до тяхното дъно и нямащ нито време, нито желание да се възторгва „на дребно“ и да сантименталничи, органически непонасящ високопарните фрази, фалша в дела и думи, ефективните жестикулации. В духа на тази сурова трезвост лирическият „аз“ демитологизира такива екзистенциални за личността моменти като смъртта, подвига, заменимостта на човешката личност, сваля ореола им и с преднамерено нехайство ги снизява до делника на живота, поставяйки ги в един ред с нормалните, ординерни събития („Какво тук значи някаква си личност?“, „Предсмъртно“); „Нататък е ясно. Въжето/ изкусно/ през шията. . .“ („Песен за човека“).

Тази делничност, житейска автентичност, неспестяваща грубите, антиестетични форми, липсата на поза, представящи основни характеристики в идейно-тематичния и психологичния план на творбите по силата на елементарната логика за съответствие между съдържание и форма или казано по-съвременно — за изоморфизма между различните равнища на творбата, се очаква да проникнат и в нейния стилистично-интонационен пласт, да сложат отпечатък и върху начина на разговаряне, да наложат изискването — ако перифразираме известната максима — „В машинната зала — като в машинна зала“.

Че Вапцаров блестящо осъществява този изоморфизъм, е широко известно. Принципите на стила, на речевия изказ в най-общ смисъл се оформят, гравитирайки към посочения образен реквизит и типаж, към характера на лирическия герой, неговата психология и светоусещане. По същия начин, по който сваля героя си от пиедестала на романтичната поза, поетът пародира сладникаворомантичния стил в поезията („Ботев“, „Рибарски живот“); не на едно място той настойчиво самоопределя своята поетика като антипоетика в традиционния смисъл на думата, отклонявайки представата за професионалната изработеност на своите стихове /„парфюмен аромат не дишат,/ а са навъсени и къси“ („История“); „И стихове пиша, тъй както умея“ („Вяра“) или изобщо застава в защита на такъв тип поетика /„Но разкажи със думи прости. . .“/ („История“).[6]

[6] Едва ли е нужно да се брани високият професионализъм на Вапцаровата поезия от собствените му — и то от част от тях — твърде условни или направо провокативни самоопределения. Минавайки през отрицанието на „олитературената“ усложненост и интегрирайки се в цялостна художествена система, „думите прости“ придобиват вторична сложност и специфични художествени функции, чието системно и детайлно изследване по принцип е извън задачите на настоящата статия.

„Думи прости“ означава преди всичко — в най-буквалния и тесен смисъл на понятието — радикално трансформиране на лексикално-стилистичния пласт на творбите. Както е известно, на т. нар. „поетизми“ Вапцаров противопоставя своите дисфемизми (т. е. грубо звучащи думи и изрази) *куче, морда, сладострастна лига, гризли сухите си бърни, пукат на майките ризите* (или просторечно — фамилиарни фразеологизми и диалектни думи), *ресто, загазил си здравата, брат, а ти го усукваш, търтвахме навън, краднем, работехме къде що хванем*“ и пр.

Но „думи прости“ не се изчерпва с „гарнирането“ на авторовата реч с подобни изрази, а означава пълноценна и завършена система на общуване, засяга цялостната логико-интонационна структура на лирическия изказ, изграждането му в съответствие с определени модели на разговорната реч. Не е трудно да се намерят образци на тези „думи прости“ в действие, в интонационно-речевото им въплъщение:

Часът е седем —
да губиме време
не струва.
Но гледам —
отсъствуват двама.
И знаете, мене ми идва
да псувам.

— започва стихотворението „Доклад“. Или да вземем:

Синът ги подушил,
вземал ги насила
и после баща си затрил

(„Песен за човека“)

Да се разговаря така в поезията след Вапцаров е или безсмислено, или трудно и рисковано тъкмо поради коварната привидна леснина. Какво се иска от поета, който би се опитал да „имитира“ цитираните стихове и подобни на тях? Между многото неща: да навлезе в някаква прагматично достоверна речева ситуация и да следва нейната логика, да въведе читателя в банални и незначителни наглед, а, от друга страна, ненапълно ясни детайли и да го застави, м о р а л н о д а г о а н г а ж и р а със своята „доверчивост“ да погледне на тях като на п о е т и ч е с к и ф а к т; да бъде разточителен в този плен на пренасяната „на живо“ ситуация и едновременно с това — необикновено стегнат, лаконичен в своя синтаксис, елиптичен в предоверяването на запознатостта на читателя със задтекстовата, подразбираща се част от обстановката, на фактически отсъствуващата в предполагаемите граници „обща (с читателя) памет“ (Лотман) или общ „перцептивен фон“ (Волошинов); да създаде илюзията за абсолютно отсъствие на състезателно търсене и подбор на думите чрез употребата на клиширани или ситуационно най-вероятни за практическата реч изрази, да моделира нейния речеви автоматизъм и въпреки него и чрез него да постигне поетическа образност; да „обезплъти“ в изказа си стилистиката и синонимните възможности, да въведе в него богатите модални отсенки на обърнатостта към събеседника и пр.

Този трудно поддаващ се на анализ, може да се каже, уникален Вапцаровски разговорен стил се запазва и в диалозите на лирическия „аз“ с многобройните абстрактно-монументални адресати, като историята, епохата, човечеството, народа и пр., чиито структурно-образни характеристики очевидно не са от един и същ порядък със съответните характеристики на адресанта и където е естествено да се очаква патос, гръмкост на гласа, психологически целещи „изравняване“ мащабите на образите. Нищо подобно обаче не се наблюдава. Тези диа-

лози интонационно не се отличават от непринудените разговори на работниците в котелното отделение или около „пампмашината“. Така както демитологизира смъртта и подвига, поетът приземява, „очовечава“ човечеството и историята, превръща ги в психологически равностойни речеви партньори.[7] Да забележим как лирическият „аз“ разговаря с историята.

Ще хванеш контурите само,
а вътре, знам, ще бъде празно

— една почти безподобна имитация на битово-разговорна реч, с точно определен житейско-психологически прототип — неудобрителна реплика срещу лице, за което предварително се знае, че ще „изпорти“ някаква работа.

Ясно е, разглежданата стилизирано „необработена“, „спонтанна“, „нелитературна“ конструкция на речевия изказ сама по себе си се съпротивява на каквито и да било квалификации из областта на реториката, тя, така да се каже, ги изключва по дефиниция.

Но има още едно сериозно основание за това и то се отнася вече до част от интонациите, които се вместват в посочената конструкция — наслоявайки и преплитайки се, те оформят онзи индивидуален, интонационно-речеви „спектър“ на гласа на лирическия „аз“, който придобива портретно-характерологично значение за възприемане на неговия образ и решително изключва оратора.

В това отношение интересна характеристика на поетовия глас дава Г. Цанев, като посочва неговата „негръмкост“, която може да се схваща както в буквално-прозодически, така и в преносно психологически смисъл.[8] Въпросът се състои в това, че в интимно-лиричните, развълнувано-изповедни или повествователно-доверчиви интонации на лирическия „аз“ липсва ораторско самочувствие, нерв, патос; те разкриват добре известния образ на скромен, етичен, нехаен към собствената си личност, жизнерадостен и същевременно малко свит, малко неловък, неумеещ да шуми и понякога да се изказва човек — образ, който често се идентифицира — прибързано — с тоталното лирическо „аз“ на поета и по своя темперамент и манталитет е решително противоположен на традиционно схващания образ на оратора.

Ето набор от типични за този образ на лирическия „аз“ интонации:

Послушайте, малки,
послушайте, мънички мои,
така е днес,
наверно било е и вчера.
(„Не бойте се, деца“)

---

[7] В подобни случаи телесната конфигурация на лирическия „аз“ не проявява свойствената за Маяковски склонност към „метафорическа експанзия“ (вж. И. С м и р н о в. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977, с. 117), като например в стиховете:

Я бы
стал бы
в перекоре шествий
поклонениям
и толпам поперек.

Приемайки лирическия „аз“ у Вапцаров в ролята на равностоен речеви партньор на историята, човечеството и пр., не бихме могли да си го представим в същото време извън скромните му човешки размери, например да застава на пътя на шествията и тълпите, както в цитираните по-горе стихове на неговия велик събрат по перо.

[8] „Лирическият герой не е на трибуната, той е между слушателите, а някъде като че ли е на конспиративно събрание, дето се говори не твърде гръмко, макар и пламенно.“ — Изв. на Инст. за литература при БАН, 1052, кн. 1, с. 40.

нения. Определя Йовков като художник, „който рисува само импресионистически: с малко черти той ви загатва и пейзаж, и физиономия. Съществена за него е душата: душата на хората, които вижда и постоянно наблюдава, душата на мъртвите предмети, оживели под неговия поглед и неговата собствена душа най-сетне, с която читателят бързо се слива, за да тръпне и се вълнува като нея."

Почти по същото време е писана и рецензията на Боян Пенев, която носи дата 10 май 1916 г. Както показва бележката на редактора, това е по всяка вероятност доклад по случай награждаване на Йовков. След смъртта на проф. Боян Пенев той е открит в стенограмите му, дешифриран е и е предаден изцяло на страниците на „Съвременник" от 7 май 1937 г.

Освен острата наблюдателност и възприемчивост Боян Пенев изтъква умението на Йовков да изрази в съответна художествена форма тези впечатления. „При това — пише ученият — Йовков никъде не е еднообразен — не излага едни и същи епизоди и настроения. Неговият поглед постепенно разкрива нови неща, нови фигури, незабелязани по-рано, обгръща от всички страни картините на боя и бойното поле, — а всеки нов епизод, всеки нов живописен елемент загатва за нови страни от неговата поетическа възприемчивост и способност за пластично рисуване. За да оживи още повече тия изображения, авторът представя на места случайни епизоди, отделни човешки фигури, които изглеждат незначителни на пръв поглед, но които в същност имат типично значение, разкриват някоя характерна, съществена подробност." Боян Пенев е във възторг от високата художественост и съдържателност на Йовковите разкази, от правдоподобността на изображението, от дарбата на писателя да ни въведе в „една втора действителност, в която неусетно се пренасяме и преживяваме нейния ужас".

За разлика от някои тълкуватели на военните разкази на Йовков, за което ще стане дума по-долу, навсякъде проницателният поглед на критика открива състраданието на автора „към измъчения човек, неговата скръб при вида на опустошенията и разоренията, които оставя след себе си една озверена маса, хипнотизирана от кървавата стихия на войната. . . В същото време навред в разказите на Йовков се долавя затаена, но силна обич и привързаност към родния край — една дълбока обич, на която са чужди приподнятият патос и декламацията."

Като ценно качество на повествованието Боян Пенев сочи лирическия елемент, вложен в разказите на Йовков. Той високо оценява личните изживявания и настроения, обагрили обрисуваните моменти, чувството на автора, изразено чрез „особената наредба на думите", чрез ритъма на речта и умелото подбиране на изразните средства, което не само одухотворява още повече картината, но и по думите на критика „усилва въздействието, що оказват те на читателя".

Още едно качество на Йовковите разкази получава висока оценка от Боян Пенев — техният стил. В отлика от Михаил Арнаудов, който говори за „малки недостатъци на стила", проф. Б. Пенев определя Йовковия изказ като най-съответствуващ на неговото душевно състояние, слово, което прекрасно изразява преживяното и видяното. „Стилът му е оригинален, свеж и с вътрешно движение — четем в статията на Б. Пенев. — В лиричните места ритъмът на този стил и чувството на автора са в пълна хармония. Йовков се старае да избягва шаблонните фигури и фрази, стереотипните сравнения, които са лишени от емоционална и пластична стойност."

Всички критици, които спират погледа си на Йовковите творби, дават изключително висока оценка на майсторството на писателя да си служи с красива, точна и изразителна реч. Изтъкват „живостта, картинността, пластиката". „Нагледността в изображението — пише Стефан Попвасилев — тъй много характерни за Йовковото повествование и тъй щастливо съчетани с ясната мисъл на писателя и живото негово слово, се още по подсилват с някои средства на художе-

вен израз.“[3] И така Стефан Попвасилев спира вниманието си на употребата на сравненията, на „засилената глаголност“, на „безсъюзието“, на синтактичния строеж на речта, на елиптичните изречения. След като разглежда всички особености на Йовковото слово, обобщава: „А Йордан Йовков е именно от тия наши общопризнати писатели, които творят с истински поетически дар, които познават и обичат своя език.“

Сам Йовков е обръщал голямо внимание на изказа в творбите си и се е стараел да намери най-точната, най-подходящата дума за обрисуване на събитията или героите. Пред Спиридон Казанджиев писателят споделя: „Думата е страшно нещо; в нея са затворени изразните средства на всички изкуства: бои, линии, форми, движения, звукове — всичко, стига да можеш да боравиш с тия нейни богатства. А това не е лека работа. Аз едно време си бях поставил за цел така да овладея езика и да си служа с него.“[4]

И във военните разкази, и в следващите сборници на Йовков езикът и стилът му са забелязани и нееднократно критиката е изтъквала тяхната висока стойност. Някъде е отделено доста място за лекото и сръчно използуване на изразното богатство на речта, дори са правени опити за изследване на вокализма, на лексическия и синтактическия строеж на творбите му, но големи открития или пък развитие в преценките до края на 30-те години не се забелязват.

Първият сборник, в който писателят събира разказите си, излиза през 1917 г., а на следващата година се появява и вторият том. Критиката откликва възторжено. В произведенията на белетриста тя открива не само надежден писател, но и човек, който по свой начин мисли и чувствува различно от всички други. Обръща внимание на бойните картини и на богатството от войнишки типове, както и на отделни образи и на сложни ансамбли, обрисувани с пластика и дълбоко разбиране.

Божан Ангелов пише: „Налице има една значителна сума от художнически качества, които са заложби и верни залози за неговото развитие и за надеждите, които той възбужда. Преди всичко г. Йордан Йовков обладява една достатъчно ясна, реална фантазия, която се опира на вярно и богато наблюдение. . . Той вижда и слуша хубаво, ясно и богато, схваща пълно и точно, прониква дълбоко, разбира и оценява разумно, а фантазията му комбинира нормално, хармонично.“[5]

Подробно се спира на военните разкази и Владимир Василев. Според него писателят, без да е апологет на войната, търси ония моменти в нея, които „покриват неговото извънредно добро, суверенно чувство за живота“[6]. Според критика Йовков е привлечен от „хищно любопитство“, войната го примамва с „екзотиката на своите краски и с интензивността на своите преживявания“: „Войната идеше с хиляди тегла и ужаси, хиляди невидени и непреживени случки“ — казва Йовков, а именно тези думи Вл. Василев тълкува като изблик на радост за белетриста, или „трепет пред пътешествията из далечни страни, които предлага войната“. Според критика Йовковият поглед не търси нищо друго освен величието на военните сцени. Оттам идело и увлечението му да рисува най-вече масови сцени, да изпуска единицата, защото „видът на хилядите множества го сякаш подига на криле и му внушава илюзията на непобедимост“. Подобно на други свои братя по перо Василев не вижда „ни една гримаса на ужас“ на лицето на писателя. Това той отдава на чисто естетическия елемент на „само-

---

[3] Ст. Попвасилев. Строеж на речта у Йордан Йовков. — Родна реч, г. IX 1935—1936, кн. 1, с. 7.

[4] Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 93.

[5] Б. Ангелов. Разказите на Йордан Йовков. — Пряпорец, г. XX, бр. 134, 15 юни 1918, с. 2.

[6] Вл. Василев. Маршът на победата и на смъртта. — Златорог, г. I, 1920, 45—61.

удовлетворение“, който „го издига и с който надделява физическата болка на страданието. Смъртта тук е увенчана с апотеоза на една красота, защото иде във вихъра на един силен и могъщ момент на живота. Масите се стремят да го изживеят, към него ги тласка някаква невидима сила“. Едва ли ще се съгласи някой днес с тълкуването на Вл. Василев, че масата копнее да изживее този величествен момент — смъртта. За критика войната не е нещо повече от една импозантна арена, в която стойност има само красивата смърт и героичните подвизи и точно заради това приема така Йовковите разкази. Може би и голяма част от едностранчивите анализи на Йовковата военна проза от пролетарската критика у нас се дължат на подобни тълкувания, представящи писателя като личност, опиянена от войната и нейните величави гледки, екзалтирана от устрема на победата, захласната в естетиката на смъртта.

Вл. Василев има и множество верни наблюдения по отношение на военните разкази. Той първи в нашата литературна критика определя чувството към родината като идентифицирано в голяма степен с чувството към земята у Йовковите герои.

Служейки си с апарат, преситен от терминология, критикът изтъква темперамента на автора, талантливите описания на природата, чувствата, които владеят героите, зрителните и слуховите речеви особености.

Още същата година статията подбужда критическите страсти и става обект на обсъждане. Александър Балабанов, възмутен от злоупотребата с термините, пише: „Човек не може да схване дали това е схематичен учебник по поетиката или анализ на произведенията на един писател.“[7] И с право бележи, че в статията на Василев има недостатъчно „изтъквания и показвания“, а изобилстват на доста места необоснованите суперлативи.

В рецензията си за военните разкази на Йовков Вл. Василев отправя и някои незаслужени критики към писателя, упреквайки го в голяма обяснителност при описанията на героите и неуместна авторова намеса. Според критика авторът не остава „безучастен“ към действията и разговорите на героите си, а се намесва най-активно — взема думата, допълва, характеризира, като не оставя персонажа да се прояви свободно. „Тъкмо някой отвори уста — протестира Василев, — и — чакай аз да кажа! Неговите впечатления за тях, възторгът или очарованието от делата им са тъй силни, че изместят самата личност от едно по-продължително и спокойно наблюдение и писателят не може да фиксира по-съществено и трайно.“

Висока оценка от литературната критика получава склонността на Йовков към вярно наблюдение и правдив анализ на душевното състояние през време на сраженията. Критиците определят Йовков като единствения ни писател, обогатил нашата литература с нещо ново и ценно, а именно с това, че не само правдоподобно разглежда душевното състояние на воюващия, но и високохудожествено го пресъздава.

Тълкуванията на бойните действия, възпроизведени в разказите, са най-противоречиви. Константин Гълъбов разглежда битката като висш момент в живота на човека, когато и най-нищожното същество придобива нещо благородно. Другата духовна черта, предизвикана като реакция на войната, на която се спира Гълъбов, е състраданието на ближния, което в този момент е още по-силно, отколкото всеки друг път. Отново сраженията са определени и като естетичен момент, в който „героизмът и себеотрицанието придобиват една особена красота за воюващия, мъжка красота, такава, каквато живее тя в идеалната представа на античния свят“[8].

---

[7] Ал. Балабанов. Списания и списатели. — Огнище, г. II, 1920, кн. 1, 1—13.

[8] К. Гълъбов. Разказите на Йордан Йовков. — Общ подем, г. XX, 1918, кн. 9—10, с. 482.

Цанев — създават от легендите „не механичен сборник, а истинска книга с единна стихия, с единна душа“.

Отсега нататък Г. Цанев отново и отново ще се спира на Йовковото творчество. Ще разширява и задълбочава анализите си, ще открива нови силни страни, ще посочва недостатъци. В негово лице Йовков ще има един от най-системните, най-верните и най-дълбоки тълкуватели.

Подчертан интерес към „Старопланински легенди“ проявява Малчо Николов. Той посвещава няколко отзива на този сборник и една цяла глава в книгата си за Йовков.

Заслуга на Николов е откриването у Йовков на едно „чудно примиряване на душата на романтика с тая на реалиста“. „Поради това — пише по-долу критикът — ще бъде погрешно да се пристъпва към нея с мярката на един чисто реалистичен мащаб: чисто реалистичните изображения са осеяни с някаква неизяснима тайна — действителността остава приказка.“[21]

Принос на Малчо Николов са и оценките му за Йовковото майсторство да рисува природата. В този сборник той определя писателя като най-големия пейзажист за времето си. Силата на въздействието Николов открива не само в широкия замах и свежия колорит, а преди всичко в „одухотворяването на природата, в умението му да се сродява с нея. В същност планината у Йовкова съвсем не е декоративна рамка, нито фон — тя е живо действуващо лице. Видяна е през призмата на един романтичен възторг — в цялата ѝ внушителна грандиозност, ярко осветена, динамична дори и в моменти на спокойствие.“

В книгата си Николов прави подробен анализ на отделните герои от легендите и на похватите, с които са изградени. Сравнява ги с постиженията в разказите за войната, като заслужено ги поставя много по-високо по художественост и внушителност. Открива израстването на писателя и по отношение на композирането. „От широко описателни и аналитични“ — каквито са според критика първите разкази на Йовков, творбите са станали „живо изобразителни и синтетични, вътрешно съсредоточени“. Николов подчертава умението на писателя „да завърти всичко около една ос, да го съобрази с главния герой“.

Заслужена висока оценка получава разказът „Индже“, наречен от критика „най-яркото живописно платно“ на Йовков. Във вярна посока са много от разсъжденията му, но в основния момент — нравственото прераждане на героя — Николов се подхлъзва по видимото и приема като единствен подтик за обрата на Индже момента, в който чува проклятието на стария свещеник. „Думите на това страшно проклятие — коментира Николов — пронизват като с ножове душата на Индже и ето, идва като чудо на възкресението — Ариман се превръща в Ормузд, Сатанаил — в Михаил; поемата на злото — в най-възвишен химн на хайдутина — народен закрилник и спасител.“

Същото тълкуване срещаме и една година по-късно у Велчо Велчев. А духовното прераждане на Индже отдавна е намерило своя верен интерпретатор в нашата литература. Г. Цанев казва: „Копнеж и мъка по изгубена любов — любов към жена и обич към чедо — пробуждат съвестта у Индже и го преобразяват от кървав враг на българите в техен закрилник.“[22]

Възхищението на Малчо Николов от „Старопланински легенди“ е толкова голямо, така е запленен от идеи, образи и картини, че недостатъците, които вижда, сякаш се страхува да ги посочи. И много внимателно, предпазливо, някак мимоходом споменава за външните ярки ефекти в „Най-вярната стража“ и за съществуващата разпръснатост в „Юнашки глави“ или сантиментализма в „На Игликина поляна“.

---

[21] М. Николов. Старопланински легенди. — В: Творческият път на Йордан Йовков. С., 1938, с. 29—44.

[22] Г. Цанев. Писатели и творчество. С., 1932, с. 83.

анексирането на Добруджа към империалистическа Румъния“. И по-надолу авторът на отзива прави заключението, че „шовинизмът на Йовков не се обяснява с идеята за освобождението на Добруджа, а с класовата, с буржоазната негова идеология“.

Предубеденост лъха и в мнението, че според Йовков не съществувал друг живот за селянина освен този на „принудителната служба на „скотинката“, както царският генерал наричаше войника“. Йовков е подложен на критика и за това, че от творбите му отсъствуват борбите против „буржоазната класа и нейната държава, в която истински съюзник и ръководител се явява индустриалният пролетариат“. Бакалов определя отношението на Йовков към селянина като „презрително“: „Като баталист на империалистическата война Йовков гледа на селянина с очите на буржоата; като на пушечно месо.“ И дори отива още по-далеч в критическия си патос: „Ако г. Йовков пожелае да види фигурата на прононсиран писател на буржоазията, който в своите произведения изпълнява „социалната поръчка“ на своята класа, да обработва общественото мнение в милитаристичен дух за подготвяне на нова империалистическа война — то нека той надникне в огледалото.“

Две години по-късно сп. „Звезда“ отново критикува Йовковите военни разкази. Пак се говори за дребнобуржоазна идеология, „разлята“ в разказите на писателя. Славата на Йовков като творец се състояла в „защитата на фашизма и империалистическите войни“ и в отрицанието на „работническите борби и идеали“.[13] И добавя: „Целта е: работните маси да се обърнат в сомнамбули, да знаят с възторг да мрат за делото на капиталистическата класа. Разказите на г. Йовков, пълни с лъжи и заблуди, днес са в услуга на империалистическата политика, на настоящата психологическа подготовка на империалистическата и антисъветска война“. Тези настроения се запазват и към други Йовкови творби. За „Грехът на Иван Белин“ Георги Бакалов пише: „Писателите отвъд бариерата съвсем са изгубили компаса. Вместо хуманност към хората, които колесницата на бясната буржоазна диктатура смазва с хиляди пред очите им, те ни занимават с какви ли не непотребни работи, а пък г. Йовков ни учи на човещина към вълците, вълчиците и вълчетата. . .“[14]

Най-характерните черти за Йовковите военни разкази, пък и за всичко, писано от белетриста след тях — хуманността и нравствеността, — критиците от 20-те години почти подминават. Едва през следващото десетилетие Георги Цанев говори за „хуманност и нравствена сила у човека“, за „здравата морална основа“ на Йовковия свят“.[15]

* * *

През 1926 г. излиза от печат сборникът „Последна радост“. Второто издание от 1933 г., а и всички следващи са озаглавени „Песента на колелетата“ Към тази книга критиката не е особено щедра, що се отнася до количеството на отпечатаните рецензии. По-често се срещат мнения за разказите, пръснати в материали, които разглеждат цялостното творчество на Йовков.

Статиите за „Песента на колелетата“ говорят, че въпреки някои значителни критически прозрения (забелязана е решаващата роля на пейзажа, умението на Йовков да рисува стари турци, които го привличат с епическата си завършеност, със стройния си светоглед, с култа си към красотата и себапа) остават и недокоснати проблеми — хуманизма, композиционните особености на разказите, чародейната сила на творческия труд.

---

[13] Т р. Д у х о в. Йордан Йовков. — Звезда, 1934, кн. 20—21, с. 635.
[14] Г. Б а к а л о в. Човещина към вълците. — Нов път, г. I, 1924, 18—19, с. 584.
[15] Г. Ц а н е в. — Мир, г. XLIII, бр. 11 171, 16 окт. 1937, с. 2.

* * *

Една година след „Последна радост“ вижда бял свят любимата рожба на Йовков — сборникът „Старопланински легенди“. Още същата година книгата е обявена за изключително събитие в литературния ни живот. Всички значителни списания и вестници, а и много от периодичните издания в провинцията поместват възторжени отзиви за легендите. За сборника пишат повечето от изявените имена на критическата ни мисъл по онова време. През 1939 г. се появява и първото самостоятелно литературно изследване — книгата на Велчо Велчев „Йордан Йовковите Старопланински легенди“.

Лавината от рецензии, отзиви, мнения и бележки сама по себе си говори за изключителния интерес към легендите. Изказва се мнението, че този сборник е един от най-високите гребени на нашата белетристика, че с него биха се гордеели и литератури с далеч по-богато минало от нашето, че „Старопланински легенди“ е „най-поетичното“ произведение на добруджанския певец, че това не е обикновена книга, а „документ за рядката творческа сила на Йовков. . . Тя е едно отрадно предчувствие, че в негово лице ще имаме може би и дългоочаквания белетрист на нашето минало“.[16]

Разбира се, не липсват и хиперболизации. Йордан Ганев, подведен от голямата си любов към Йовков и от силното си земляческо чувство, пише: „. . .Нашият Балкан е възпят тъй дивно, тъй приказно, както никой наш автор не е възпял никой кът от страната ни.“[17] Вероятно доста снизходителни усмивки са предизвиквали подобни суперлативи, след като сме имали вече Ботевия шедьовър „Хаджи Димитър“ и Вазовите прочувствени стихове за природата и живописните му пътеписи. Но пък едва ли някой се усъмнява в искрения възторг на техния автор, в неговото преклонение пред таланта на Йовков и във въздействието на тези десет разказа върху съвременниците на писателя.

Единодушно е мнението на критиците, че легендите представляват сказания за любовта, химни на силни душевни преживявания, в които има колкото идиличност, колкото романтика, толкова и картини от родния бит — познат, близък, но даден някак ново, свежо, показан в оригинално осветление. Изтъкват замайващата простота на живота, а заедно с това и непостижимата прелест на разказването, липсата на каквато и да е преднамереност, подправеност или изкуственост. Спират се на необикновените герои — хора, каквито не се срещат постоянно, а силни, цялостни характери, обикновено с неособено сложна душа, обладани от някоя страст, в която изпепеляват. По думите на Вл. Василев това са „образи, които подчиняват със своята духовна масивност“[18].

Голяма част от достойнствата на легендите се отдава на Йовковото вълшебство на разказване, на свежия му и красив стил — богат и силен и сдържан едновременно, който се явява като показател за неподозираните богатства на българското слово.

„Старопланински легенди“ е единственото Йовково произведение, предизвикало изключително положителни отзвуци сред литературната критика. То, както никое друго, е прието, без да предизвика бурни вълнения, спорове, полемики, упреци, а се радва само на похвални мнения. За разлика от другите книги на писателя „Старопланински легенди“ е и най-цялостно, и най-вярно анализираната творба на Йовков от неговите съвременници.

От многобройните отзиви и рецензии, които заливат периодичния печат, заслужават по-особено внимание статиите на Георги Цанев, Малчо Николов и

---

[16] Ц в. М и н к о в. Старопланински легенди. — Лит. новини, г. I, бр. 16, 1928, с. 3.

[17] Й. Г а н е в. Старопланински легенди от Йордан Йовков. — Котленски край, бр. 19, 12 дек. 1928.

[18] В л. В а с и л е в. — Златорог, г. XIV, 1933, с. 188.

книгата на Велчо Велчев. Те дават представа не само за приема на легендите, техните качества или пропуски, но и за състоянието на литературнокритическото ниво на Йовковите съвременни критици.

През 1928 г. от Прага пристига рецензията на Георги Цанев. В нея критикът прави задълбочен анализ на разказите. До появата на тази статия никой не разглежда така основно и в детайли легендите. Действително в много отзиви се изтъкват заслугите на творбите, изказват се верни мнения, но първата задълбочена разработка, написана с истински професионализъм и разбиране, е тази на Г. Цанев. В нея критикът отделя голямо внимание на фолклорните елементи в легендите. Подзаглавните надписи на разказа — според Цанев — имат за цел само да загатнат за съответните събития, а „фабулата като цяло е плод на творческата инвенция на автора. Това важи особено силно за ония легенди, чието мото е от някоя народна песен. Мотото има тук единственото предназначение да посочи, че по дух и характер разказваното е близко на известна народна песен или на няколко.“[19]

По-нататък авторът разглежда мястото на фолклора в сюжетното развитие на разказите. Посочва зависимостта между живота на Йовковите герои и съдбата на лицата в съответната народна песен. Вследствие на сериозни наблюдения и проучвания Цанев констатира, че най-голяма близост с народните песни има „Индже“. „Съдбата на главния герой — казва критикът — тук е обобщение, чиито елементи се намират в различни народни песни.“ Но Г. Цанев няма пред вид едно механично събиране на елементи от фолклора и преработването им. Нито пък пренасяне на отделни сюжетни звена от народните песни в разказите на писателя. Не. Критикът подчертава, че на народната творба трябва да се гледа преди всичко „като на суров материал и по-точно — част от суровия материал. С него Йовков постъпва така, както и с наблюденията и фактите от съвременната действителност — пресъздава ги творчески. По този начин работите му запазват своята абсолютна оригиналност.“

Като водещ мотив и основен патос на „Старопланински легенди“ Цанев с право сочи любовта. За критика любовта у Йовковите герои е „ведро и светло чувство и преди всичко чувство, а не опустошителна полова стихия, помрачаваща нравственото същество у човека“. Критикът е проникнал дълбоко в сложния механизъм на любовното преживяване на персонажите, извличайки оттам пречистващото, облагородяващото, възвишаващото, до което води любовта у Йовков. Георги Цанев би могъл да посочи и разрушителната сила на любовта, както е например в „Постолови воденици“. Може би съзнателно той се е ограничил само в любовта, която извисява човешкия дух, защото тя именно е доминиращата в легендите. За разлика от Стефан Станчев, за когото любовта в разказите е „едновременно плътска жажда и духовна стихия, чиста еротика, която омагьосва и завлича белязаните си жертви“[20], Георги Цанев улавя вярно същността на любовното чувство, което е огромно и неуловимо за разума, но разбираемо и мило за всяко сърце. Любовта в легендите е в унисон с цялостната характеристика на героите, определени сполучливо от критика като хора, чужди на рационализма, далеч от логиката на ума. „Тяхната логика е най-често логика на сърцето, животът им е предимно живот на душата.“ Оттам и тая решителна, властна и всепобеждаваща сила на любовта.

Георги Цанев оценява високо Йовковото преклонение пред красотата, храбростта и смелостта, които понякога играят ролята на морална сила. И критикът с основание намира единството на „Старопланински легенди“ именно в мотива за любовта, взет заедно с другите посочени елементи. Те — по мнението на

---

[19] Г. Цанев. Старопланински легенди. — Златорог, г. VIII, 1928, кн. 9, 390—394.

[20] Ст. Станчев. Легендите на Йордан Йовков. — Бълг. мисъл, 1939, кн. 10, с. 547—562.

Критиката често търси близост между Йовков и немския певец на войната Лилиенкрон. Изтъква, че нашият писател има нещо от влеченията на Лилиенкрон към походния живот и нещо от детското му любопитство и захласнатост в картините на битките. Неведнъж в статиите от 20-те и 30-те години се търси сходство и между баталните сцени на Лев Толстой и Йовков. Вл. Василев се спира на разликата във възприемането на боя от героите във „Война и мир“ и войниците на Йовков. Василев констатира, че докато Тушин, Ростов или княз Андрей са екзалтирани или упоени в сражението, „готови с наслада да умрат пред очите на императора“[9], то на Йовковите герои са чужди тези въодушевления. Очевидно тук критикът проявява повече мъдрост в преценката си — обръща внимание на „трезвостта“, с която войниците отиват на бой и с която посрещат смъртта. И както правилно забелязва, „войникът, който е преживял, се е срещнал с художника, за да се родят единствените по своето внушение хроники и разкази“.

Още един автор отхвърля каквато и да е прилика между „Война и мир“ и Йовковата бойна белетристика — Димитър Б. Митов. Само че Митов е на коренно противоположни позиции от тези на Вл. Василев. „Целият безсмъртен роман — заявява критикът за „Война и мир“ — е едно страшно обвинение срещу великата безсмислица, наречена война, когато Йовков просто се възхищава от нея и тя е единствената стихия, която раздвижва всичката му кръв, пробужда неговия темперамент.“[10] По-нататък Митов обяснява, че за Йовков войната не е някакво страшно зло, а дейност, в която „блясват характери, калят се воли“. Определя военните разкази като прекрасни картини от сражението, където писателят „не протестира за жертвите, които падат“. Д. Б. Митов още повече се увлича в съжденията си, като твърди, че „чужд на всякакъв социален сантиментализъм, Йовков на някои места дори се подиграва срещу опитите за пацифизъм“. Следва цитат от „Земляци“, който е използуван като образец на бликнало войнолюбиво чувство и доказателство на Йовковото възхищение от войната, докато в същност цитираният от Митов пасаж може да се тълкува като един от примерите на Йовковото отричане на войната чрез искрен и дълбок хуманизъм.[11] Но Митов не го вижда. Не забелязва и много други места във военните разкази, които са образец на човеколюбие и отрицание на войната. Напротив. Той твърди, че никъде Йовков не протестирал срещу войната, че за него тя била нещо първично, начало, без което не може и е нужно, величествена стихия, която създавала личности и водела хората към борба за по-висок идеал, и т. н. Дори и там, където Йовков се ръководел от желанието си да бъде по-верен в рисуването на войната и е искал да запази известна обективност, той предавал протеста на героите си с една вътрешна, едва доловима подигравателност към тяхното „фразьорство“ и т. н. и т. н.

Прилични на тези, дори в още по-заостren вид, са разсъжденията на Георги Бакалов. Още в първата си книжка сп. „Звезда“ излиза със съкрушителни нападки срещу Йовков. Критикът е възмутен от „казармената идеология“ на белетриста, която го унижавала до възвеличаване на ордените за храброст, от чувството на „особено вълнение и дори открита гордост“ само при спомена на името на еди коя армия“. Упреква Йовков в поклонничество на „българския империалистически милитаризъм“[12]. Напомня за добруджанския произход на писателя, който трябвало да го „въоръжи против казионния милитаризъм, виновник за

---

[9] Вл. Василев. От 1920 до днес. Йордан Йовков. — Златорог, г. XIV, 1933, с. 187.

[10] Д. Б. Митов. Белетристи. А. Страшимиров. Елин Пелин. Йордан Йовков. С., 1939, с. 121.

[11] Вж. цит. кн., с. 122.

[12] Г. Бакалов. — Звезда, г. I, 1932, кн. 1, с. 41.

Интересна като опит за вникване в литературно-естетическата същност на легендите е книгата на Велчо Велчев „Йордан Йовковите Старопланински легенди“, издадена в София (в печатницата на С. М. Стайков) през 1939 г. Това е най-обемното изследване на отделна Йовкова книга до края на 30-те години. Тук си дават среща повечето от постиженията и недостатъците на литературната ни наука от това време.

Проблемът за композицията е един невралгичен пункт за критиката. Много автори се захващат да го изясняват, стигат до някъде, но убедителни резултати не постигат. Правят се отделни прозрения, но цялостно, обосновано разработване от този период няма. Грешките са обикновено едни и същи. Непозната остава за нашите критици сложната полифонична композиция на Йовковия разказ. Не правят изключение от общите слабости и анализите на Велчо Велчев. Например за „Юнашки глави“ критикът казва: „Сюжетната нишка сякаш се двои към дяда Руся и към Милуша. В съотношението на тия два образа трябва да търсим, да догонваме в същност идейния ключ на произведението.“ Това „двоене“ Велчев приема като недостатък на композицията изобщо за разказите на Йовков. С такова повърхностно тълкуване на композицията се срещаме не само тук, а и при анализа на други легенди. То е характерно не само за Велчо Велчев, но и за всички критици, обърнали поглед към композиционните особености на Йовковия разказ. И резултатът е бил един и същи, защото самата ни литературна наука от онова време не е могла да даде категоричен отговор на възникналите въпроси около композиционната същност на разказите. Това става възможно едва тридесет години по-късно в лицето на Искра Панова.

Докато повечето от анализите на Велчев са по-разширени разработки на вече известни мнения, то за „Постолови воденици“ дава едно ново, оригинално и обосновано тълкуване: „Греховното дяволско начало се крие в необузданата страст. Негов прародител е сатаната, яздещ на пръч, според богомилското предание. Героинята на разказа, Женда, е жива плът на това начало. . . Идеята се развива главно в съотношението между Женда и козаря Марин. Пръчът и битовата рамка (Върбан, баба Ана, дядо Иван, пътниците) служат да отсенят главната сюжетна нишка, да я подчертаят по-дълбоко. Йовков твърде близо се е сродил с народното богомилско предание. . . Целият разказ се чувствува като някакво сказание в духа на богомилските религиозни представи, с явно изтъкване на светското начало. Български мит за грехопадението.“

Книгата на В. Велчев дава обширна характеристика на художественото майсторство на Йовков. Проследява в отделните разкази ролята на повествователя и начина, по който той изгражда образи и картини. За първи път в литературната ни критика са разгледани така подробно значението и характерът на лексиката, на синтаксиса и изобщо на езиковия материал на легендите. Определя службата на простото и сложното изречение, открива художествената им целесъобразност. Велчев не пропуска да даде оценка и на така характерните за синтактичния строеж на „Старопланински легенди“ повторения и паралелизми.

Изследването „Йордан Йовковите Старопланински легенди“ въпреки някои повърхностни преценки и заключения е още една крачка по пътя за правилното разбиране и оценяване на Йовковия сборник.

* * *

Докато литературната критика определя „Старопланински легенди“ като „най-поетичната“[23] книга на Йовков, то „Вечери в Антимовския хан“ е формулирана като неговата „най-мъдра“[24] творба. Тая мъдрост е открита в „широкия

[23] В л. В а с и л е в. От 1920 до днес. — Златорог, г. XIV, 1933, с. 194.
[24] Пак там.

и неизменен план на живота, на който се проектират всички хора“, всички характери, всичко изобразено. Погледнати от дистанцията на времето, събитията имат вече други измерения в сравнение с тези, които са били в момента. Друг е вече и смисълът, дошъл от богатия житейски опит. Тук открива критиката и привързаността на Йовков към старите хора. Старците — дядо Гено, Иван Белин, дядо Щерю — са носители на опита, на мъдростта. Новият сборник на Йовков, както и предишните отново възбужда много възторзи. Едни от критиците (Г. Цанев, Ив. Мешеков) задълбочено вникват в творбите, други се отдават изцяло на чувствата, обзели ги при прочитането на книгата. От край до край в своите отзиви те възхваляват автора в приповдигнат, патетичен тон, изтъкват неговите качества, говорят за омаята на разказите му, без обаче да посочат нещо конкретно в тях. В повечето случаи тези „рецензии“ имат верни, но прекалено общи преценки и преразказване на съдържанието.

Други критици пък не се спират на достойнствата на творбите, а се впускат само в търсене на недостатъците, и то недостатъци, открити от една доста субективна позиция. Людмил Стоянов упреква Йовков, че се губел във второстепенни неща, че при него дълбокият трагизъм на живота отстъпвал на външната обрисовка: „Пейзажът, атмосферата — излизат на пръв план. Животът не се движи спонтанно с доброто и злото в него, а се поукрасява, ретушира, поставя се в хубава рамка. Всеки отделен момент във всеки разказ на Йордан Йовков е една красива поза.“[25] Людмил Стоянов обвинява писателя в пристрастие към леките външни ефекти. Определя го като „рисувач на жанрови картини, моменти, дадени с пластична строгост, но без живата спойка на жизнения опит на присъщия на живота динамизъм, почти без борба, неодушевени, сякаш снети върху платното на екрана. . . Този особен, станал вече втора природа и очевиден недостатък в творчеството на Йордан Йовков, не би бил тъй прискърбен, ако не водеше към други, по-опасни и преди всичко: към наивен алегоризъм.“

Различна по характер е статията на Ив. Мешеков. Макар и някъде пресилена, тя се стреми да обхване и анализира цялостно проблемите в книгата, търси и показва заслугите на писателя, определя и средищното значение на Антимовския хан за разказите. Мешеков дава висока оценка на Йовковото художествено майсторство, на таланта му да постига единство между съдържание и форма и докато Сп. Казанджиев се сблъсква на моменти със съмнението, дали Йовков е истински творец или само обикновен писател, представящ видяното, Мешеков заявява: „Нищо измислено, подражание, копиране на действителността, а вред все тая творческа интуиция и художествена идея.“[26] Особено голямо значение критикът отдава на способността на Йовков правдиво да представи психологическите изживявания на героите си и чрез външния израз да ни подсказва вътрешното състояние. Като особено ценни качества на разказите критикът сочи затаения лиризъм и чувството, предадено в „епическия или класическия си облик“. Изтъкната е дарбата на писателя да „рисува просто и ясно за всекиго, както народният разказвач или големите майстори“.

Висока оценка за „Вечерите“ дава и Г. Цанев. С присъщата му далновидност критикът прониква в дълбините на душевните изживявания у героите, за да достигне до тяхната истинска същност. За Мешеков Сарандовица е една демонична жена. Тя „омагьосва и разсипва мъжете и не дели любовта от сметката, сърцето от кесията“. За Г. Цанев обаче Сарандовица е „магия“ на красотата, „която привлича не само клиенти, но и особен род поклонници. И всички — млади и стари — са хипнотизирани от нейната усмивка и свободен весел характер.“[27]

---

[25] Л. Стоянов. Йордан Йовков. — Бълг. мисъл, г. II, кн. 7—8, с. 537—544.
[26] Ив. Мешеков. Вечери в Антимовския хан. — Златорог, г. IX, 1928, кн. 8, с. 396.
[27] Г. Цанев. Писатели и творчество. С., 1932.

С право Цанев обяснява, че това привличане невинаги е „любов, не е дори и флирт, а особено приятно чувство, радост, която хубавата жена пръска наоколо, с което привързва към себе си простите, примитивни души“. Критикът не се спира в детайли на образа на Сарандовица. Не се опитва като Мешеков или като Павел Михайлов да класифицира нейната красота като „физическа хубост, а не душевна“, нито определя държането ѝ като едно или друго, водено от „едничката цел да печели пари“.[28] Г. Цанев се спира на Сарандовица само дотолкова, доколкото му е нужен този образ, за да изтъкне неговото влияние върху околните, да покаже силата на красотата, която се издига над добро и зло, над скромност и алчност и придобива нравствени измерения.

Още тук, в статията си за „Вечери в Антимовския хан“ Г. Цанев изтъква и умението на Йовков да прониква вещо в тъмната област на животинското съзнание. Високо оценява дарбата на писателя да улавя инстинктивните реакции на животните и да ги предаде като преживявания на разумни същества, превеждайки ги в познати психологически категории.

По-късно, когато излиза последният сборник с Йовкови разкази, Цанев отново се връща към предишните творби, в които с изключителен дар писателят навлиза в душата на безсловесните. В „Ако можеха да говорят“ критикът открива нещо истински значително: „Хора и животни тук са сплетени в един общ живот, те са равнозначни герои в една обща жизнена драма. На пръв план изпъкват ту едните, ту другите. От преживяванията на човека се преминава естествено и неусетно към участта на животното или обратно. По тоя начин в тези разкази на Йовков не може да се каже кои собствено са главните герои — хората или животните. Съдбата и на едните, и на другите ни засяга с еднаква сила и внушение дори когато тия две съдби са изправени една срещу друга.“[29]

Цанев с възторг говори за начина, по който са представени животните, за изключителната наблюдателност на Йовков върху селския живот, за умението му да подчертае жизнената връзка между селянина и неговия добитък, за начина,по който е разкрита тази връзка. И отново нарича Йовков „най-добрият художник в нашата литература в изобразяването на отношенията между хора и животни“.

Критикът е очарован от начина, по който са подредени разказите и най-вече от „особената връзка помежду им“. „Ако можеха да говорят“ е в същност един роман“ — идва до заключението авторът на статията. Това е една забележителна по своята проникновеност констатация. И днес, повече от четиридесет години от изказването на тази мисъл, при редицата литературнокритически и исторически проучвания за Йовков съвременните изследователи все повече се убеждават в правотата на извода, направен от Г. Цанев в средата на 30-те години.

По същото време излиза рецензия за сборника и от Георги Константинов. И той стига до мисълта, че „Ако можеха да говорят“ би могъл да се приеме и като роман. Прави сполучлива съпоставка с „Под манастирската лоза“ от Елин Пелин и Йовковите цикли. С право определя Елин Пелиновите като „обединени условно само от сродна художествена идейност“[30], а при Йовков открива „постоянни герои и моменти, които още малко биха поставили всички разкази във фабулна зависимост един от друг“. Но докато у Г. Константинов като че се чувствува известно колебание да приеме сборника за „роман“, спиран от липсата на явна фабулна зависимост между разказите, то Г. Цанев с увереност пише:

---

[28] П. Михайлов. Творчеството на Йордан Йовков. — Просвета, г. I, 1936, кн 9, с. 1078.

[29] Г. Цанев. Ако можеха да говорят. — Училищен преглед, г. XXXVI, 1937, кн. 3, с. 379—381.

[30] Г. Константинов. Ако можеха да говорят. — Златорог, г. XVIII, 1937, кн. 3 с. 123.

„От началото до края е прокарана една обща линия, около която са подредени всички събития, всички разкази. Отделните работи тук са свързани и по място на действие, и с общи герои, пък и с един общ мотив.“

Първият критик, който открива Йовковото чувство за хумор, е Георги Константинов. „То е проявено — пише в същата рецензия за „Ако можеха да говорят“ — крайно сдържано, с мярка, позната само на големите майстори.“ На този сдържан хумор Константинов отдава изключителната живост на образите: „животински и човешки — еднакво ярки и близки в тяхната ограниченост и поразяващо сходство“.

Г. Константинов е и първият критик, прозрял и социални елементи в творчество на Йовков. Той разглежда поведението на персонажа в сборника „Женско сърце“ като „отлика на неговата социалност. Затуй героите му са тъй добродетелни, примирени, спокойно героични. Всички инстинкти у тях са притъпени — или може да изплуват в повърхността на съзнанието само при специална социална обстановка. И мотивите на престъпността са социални, а не вродени у човека.“[31]

По-нататък Г. Константинов малко пресилено анализира социалния реквизит в творчеството на Йовков. А и доста гръмко звучи самото заглавие на статията му, но за нас по-важно е другото — че литературната ни критика долавя вече социални звучения в разказите на писателя.

В друга статия на Константинов за Йовковите разкази се казва: „Ето, в туй виждане, в откриването на толкова вродена добродетелност и социална преданост у простите души се крие изключителното благородство у Йовкова. Човекът за него е човек само дотолкова, доколкото може да служи на нещо възвишено, да е в помощ на другите, на голямата социална общност.“[32] А Мешеков с изключителна прозорливост забелязва, че за Йовков „социалният конфликт е морален конфликт“[33].

Най-характерното за Йовковото творчество, а именно „духовно-възвишаващият момент, който той открива във всеки жизнен случай,[34] по прозорливите думи за Вл. Василев вече се изтъква от критиката. Етичната система на писателя с нейните основни компоненти е приета и оценена според заслугите ѝ, и то най-вече след излизането на последните сборници с разкази — „Женско сърце“ и „Ако можеха да говорят“. Но въпреки разбирането срещат се и странни тълкувания. Жива Калдъръмова-Денева, Илия Волен, Иван Мешеков свързват нравствените ценности у Йовковите герои изцяло с религията, с божието начало, което ръководело и властвувало над човека. „Ненормалният Серафим — казва Мешеков — е извън обществото, но с бога.“[35] Подобни съждения са отправени и към други Йовкови герои или към цели произведения. Но тези увлечения не са най-характерните и определящите за анализите на Мешеков. Цялата книга на критика, посветена на Йовковото творчество, е написана с изключителна дълбочина. Произведенията са талантливо и сериозно изследвани. Тук Йовковите творби намират един, макар и някъде пресилен съдник, правдив и умен тълкувател.

---

[31] Г. Константинов. Най-социалният български писател. — Йовков лист, С. 1937, с. 9.

[32] Г. Константинов. Чувството за дълг у Йовковите герои. — Златорог, г. XVIII, 1937, кн. 9, с. 331.

[33] Ив. Мешеков. Йордан Йовков романтик-реалист. С., 1947, с. 62 (книгата е писана през 1937 г.).

[34] Вл. Василев. Личност. — В: Йордан Йовков. 1884—1937. . . Под ред. на Св. Минков. С., 1937, с. 9.

[35] Ив. Мешеков. Цит. кн., с. 91.

До средата на 30-те години прякото дирене на „социална заинтересованост“, на ярка идейна светлина както върху събитията, така и за преживяванията на героите“ (Тр. Духов, псевд. на Васил Николов) пречи на някои критици от пролетарския литературен фронт да вникнат в спецификата на идейно-естетическите особености на Йовковия разказ. Те извеждат на преден план неговите мирогледни позиции. По този начин се стига до едностранчиви и неубедителни изводи. И тъй като Йовков стои настрана от обществените борби, а формално членува в Радикалната партия[36], той привлича недоволството и на двете страни. С най-остри статии към него се отправят пролетарските критици. Те го упрекват в примирение със злото, в старание да избяга от публично изобличаване на неправдите от страх да не изгуби благоволението на буржоазните кръгове.

Людмил Стоянов е раздразнен от Йовковото „недостатъчно взиране в суровостта на битието или липса на смелост да се погледне в лицето на истината“, от това, че Йовков не е критически реалист „в Балзаковския смисъл на думата“, от това, че писателят „бяга от зрелището на житейските противоречия или ги засяга съвсем слабо и мимоходом, защото обратното би значило борба, жестока, непримирима, а той е против борбата, понеже вярва, че има „провидение“, което ще постави всекиго на мястото му“.[37]

По-късно — към края на 30-те години — социалистическата критика променя „курса“ към Йовков. Появяват се марксисти, които виждат по-трезво идейните и естетическите качества на Йовковите разкази и макар и по-сдържани, изказванията им са показател за сериозна еволюция на схващанията. Ето как говори Георги Караславов: „Йовков има най-лекия стил в българската литература. В строежа на неговата фраза има нещо толкова просто и оригинално, нещо толкова самобитно и родствено с чистия простонароден език, че дори само то да беше, Йовков би си останал един от редките разказвачи в българската литература.“[38]

Самият Г. Бакалов в следващото десетилетие ще ревизира позицията си спрямо Йовковото творчество и ще оцени значението на белетриста за развитието на националната ни литература.

Еволюция търпи и мнението на модернистите.

През 1919 г. Гео Милев от страниците на сп. „Слънце“ се нахвърля срещу реализма като течение и срещу неговите представители у нас, говорейки: „Това, което вълнува народа днес, няма да вълнува народа утре. А литературата, а изкуството въобще, не е хроника, не е история на разни животи и съвременности. А това е днешната българска „белетристика“ — като се почне с Елин Пелин и Антон Страшимиров и се свърши с Йордан Йовков и „Депутатът Стоянов“ от Д. Шишманов; всичко само хроника, само великолепна история на днешния български живот.“[39]

Колко е голямо заблуждението на критика, се вижда не само от това, че белетристиката, която творят Елин Пелин, Антон Страшимиров и Йордан Йовков, е сложена в кавички, не само и от нареждането на Йовков до един автор, какъвто е Д. Шишманов, но и от по-нататъшното творчество на самия автор. Създавайки своята великолепна поема „Септември“, Гео Милев сам опровергава критическото си становище.

---

[36] Вж. Л. Стоянов. — В: А. Страшимиров. Елин Пелин. Йордан Йовков. В спомените на съвременниците си. С., 1962, с. 300.

[37] Л. Стоянов. Добро и зло в творчеството на Йордан Йовков. — Час, г. IV, бр. 10, 3 ноем. 1937, с. 1.

[38] П. Горянски. 14 писатели за делото на Йордан Йовков. — Дъга, г. IV, бр. 213, 18 окт. 1937, с. 4.

[39] Г. Милев. Против реализма. — Слънце, 1919, кн. 5, с. 143.

Една година след Г. Милев Йовковият реализъм попада под стрелите и на Л. Стоянов: „Авторът се е наредил съзнателно и преднамерено под знамето на реализма и толкова по-зле за него. . . Реализмът налага рамки на изкуството, сякаш го стяга в казармена униформа. Нещо подобно се е случило и с Йовков.“[40] И по-нататък Л. Стоянов отсича: „Да бъдеш реалист, казал е някой, значи да не бъдеш нищо.“ В следващите оценки, посветени на Йовковото творчество, Л. Стоянов се раздвоява между възторга и недоволството. Недоволството му идва от отсъствието на борбени елементи и принадлежността на писателя към реализма (за което вече стана дума). А възторгът на Л. Стоянов е породен от верния художнически усет на Йовков и от умението му „да улови живота без лично пристрастие, обусловено от временни настроения, да го вземе сочен и прост и да го сложи в рамка, за да го отдели от действителността и да му внуши по-трайни елементи“. А в същност всичко това е постигнато благодарение на реалистичния метод на белетриста, привлякъл по-късно в своите редове и Людмил Стоянов, и Гео Милев.

Ето и мнението на барда на българския символизъм Теодор Траянов: „Йовков се яви като майстор и няма период на ученичество. Почна с художествена зрелост и завърши с класическо съвършенство. Поетическото му гледане на света и вроденото му чувство към форма и стил му помагаше да претворява и от малкия епизод строга и образцова миниатюра.“[41]

Че еволюира отношението към Йовковото дело, доказва и фактът, че през 30-те години за него пишат не само издания като „Зора“, „Българска мисъл“, „Златорог“, „Слово“, „Мир“, „Родна реч“, а го забелязват вече и „Нова камбана“, „РЛФ“, „Светлоструй“, „Час“ и всички демократични вестници и списания.

До края на 30-те години, като се започне с най-малките отзиви, мине се през истинските статии и разгърнати рецензии и се стигне до цели книги, посветени на творчеството на Йовков, българската литературна критика има сериозни завоевания. Основните отличителни черти на Йовковите разкази са уловени. Открит и доказан е талантът на автора да разказва увлекателно и образно, дарбата му да изгражда психологическа характеристика на персонажа, да утвърждава хуманността и оня „духовновъзвишаващ момент“, в който „всеки трябва да бъде преди всичко човек“ (Вл. Василев). Разработени са проблемите за любовта и красотата. Високо е оценен анималистичният дар на писателя, способността му да персонифицира природата. Открити са романтичните навеи и фолклорните елементи в разказите. Обърнато е внимание на стилното съвършенство на Йовков и езиковото богатство на творбите. И все пак остават още бели петна. Езикът прави впечатление на критиците и по негов адрес са отправени много адмирации, но цялостно изследване на езиковите средства на писателя няма. Лиризацията на Йовковата проза остава открит проблем. А композицията на разказа му е неразгадана почти до края на 60-те години. Неразбрано остава и Йовковото „пренасяне“ в близкото минало на Добруджа, заради което писателят неведнъж е бил обект на гневни нападки.

Тези пропуски на съвременните на Йовков критици са празнини и на литературната ни наука от този период. Въпреки това критиката до края на 30-те години изиграва важна роля в определянето на мястото, което заема разказвачът Йордан Йовков в българската литература. Прозренията на много от критиците служат за стабилна основа, върху която се изграждат критическите постижения на следващите десетилетия.

---

[40] Л. С т о я н о в, — Везни, 1920, кн. 7, с. 218.

[41] П. Г о р я н с к и. 14 писатели за делото на Йордан Йовков. — Дъга, г. IV, бр. 213, 18 окт. 1937, с. 4.

ЕСТЕТИЧЕСКИТЕ ИДЕИ НА ЛЕОНИД ЛЕОНОВ И ДРАМАТУРГИЯТА НА ГЕОРГИ ДЖАГАРОВ

Маргарита Каназирска

Настъпи време, когато навлизането на художествения опит на съветската литература в другите национални литератури трябва да се оценява не само от гледна точка на преките литературни контакти, не само като момент на непосредствено въздействие на един или друг етап от историко-литературното развитие. Настъпи време, когато се налага да се проникне още по-дълбоко в същността на литературното взаимодействие, да се осмисли то във връзка с повторението на закономерностите, с творческото присъствие на естетическите идеи на съветската литература в духовния свят на другите социалистически литератури. Иначе казано, спиралата на богатата традиция в изучаването на междунационалните литературни връзки направи нов завой, който отразява съвършено нов момент от литературните взаимоотношения след Втората световна война, породила общността на общественото, политическото и културното развитие на много страни със Съветския съюз.

Тъкмо сега с цялата си настойчивост възниква въпросът за наличието на типологични сходни естетически явления, обусловени от близостта в обществените импулси, от родството на редица проблеми и принципи на изображение, от общността на творческите цели и стремежи. Сега сравнителното изучаване на две литератури — в случая ни интересува българската и съветската — насочва вниманието, както се изразява съветският учен А. Овчаренко, към „правилно разбиране на естетическите основи, художествено своеобразие и новаторска същност на литературното творчество“[1]. В този смисъл много вярна и продуктивна е предложената в науката аксиома — литературното влияние (в широк смисъл на думата) е естетическа категория.[2] Тук понятието „влияние“ е схванато като творчески допир, докосване, като взаимопроникване на литературите. Такава постановка на въпроса предпазва от опростяване, от примитивно посочване единствено на литературни аналогии и съвпадения. Тя внушава широта в погледа при разглеждане на литературните взаимовръзки. Тъкмо на такава основа може да се покаже отражението на естетическия опит на съветската литература върху общия литературен процес у нас, върху творчеството на един или друг писател.

Материал за наблюдение в настоящата статия е сходството на естетически идеи и намерените за изразяването им художествени принципи у такива различни на пръв поглед творци като Леонид Леонов и Георги Джагаров, най-ярко от-

---

[1] А. Овчаренко. Социалистическая литература и современный литературный процесс. Изд. 3-ее, дополненное. М., 1975, с. 321.

[2] Вж. Хр. Лудевски. Съветската литература в България. Връзки, влияние, типология. С., 1977, с. 21.

крояващо се в две забележителни творби на социалистическия реализъм като романът „Руският лес“ и пиесата „Тази малка земя“.

Както се разбира, тук въпросът не се свежда до школуване, до овладяване художествения опит на утвърдения автор от по-младия, до възприемане и усъвършенстване на майсторството или до творческо развиване на натрупаните вече постижения от Леонов. Това са важни аспекти на проблема за литературното взаимодействие, но то с това не се изчерпва. Даже в случая е обратното — ако се открива в някои от посочените аспекти близост у двамата автори, то тя трябва да се разбира като резултат, като функция на определени естетически общности. „Процесът на „взаимовръзките“ между писателите, литературите по своята дълбока същност е процес на изявяване, развитие и обогатяване на онова начало, което отличава един писател от друг, на една литература от друга, и заедно с това на онова начало, което сближава един писател с друг, една литература с друга.“[3]

Такава постановка на въпроса позволява действително литературното взаимодействие да се схваща като естетическа категория, защото се навлиза в сферата на естетическата същност на сравняваните сходни явления и процеси, в сферата на художественото съзнание, а не само в областта на поетиката, която по думите на И. Г. Неупокоева в последните години беше предмет на доста съсредоточено изучаване при сравнение на литературните направления, жанрове и художествени стилове.[4]

Тук, разбира се, не бива да се изпуска и такава важна подробност — близостта винаги се пречупва през националния опит, традиции и творческа индивидуалност на сравняваните автори.

* * *

В нашата литературна наука се е оформило становището, че за Леонова традиция в българската художествена проза и съвременна драматургия е трудно да се говори конкретно, че изучаването на приемствените връзки на Леонов с българските писатели има сложна съдба. И действително няма ярки доказателства, потвърждаващи възприемането, особено когато става дума за традиция. Независимо от това проблемът за изучаването на типологическите сходства в българската и съветската литература си остава и в тази насока могат да се направят редица наблюдения и изводи, които да лежат в основата на една хипотеза за близостта в естестическите идеи на автора на „Руският лес“ и някои български творци.

Г. Джагаров досега не е правил признания, че е поклонник на изкуството на Леонов или че се е „влиял“ от него.

В случая е по-важно да се установи типологичното и „кръвно“ родство между такива творци като Г. Джагаров и Л. Леонов, което може да бъде само на международна основа, да се очертае общото в мощната художествена и идеологическа сила на естетическите им идеи, общото в идеала им за човека. И двамата внасят в литературата въпроси, които позволяват да се видят обикновените проблеми на човешкото битие в рамките на големите проблеми на историята в тяхното задълбочено философско осмисляне.

Г. Джагаров е оригинално явление в българската литература. Той навлезе в българското социалистическо изкуство през 50-те—60-те години с мащабността на темите в своята поезия и драматургия, със свои значими художествени

---

[3] А. Овчаренко. Социалистическая литература и современный литературный процесс. М., 1975, с. 345.

[4] Вж. И. Г. Неупокоева. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976, с. 92.

КРИТИК ПО ПРИЗВАНИЕ И ДАРБА

(50 години от рождението на Минко Николов)

Константин Еленков

При цялата незавършеност на творческото му дело, при цялата многостранност и перспективност на дарованието му Минко Николов е от творците, за които ранното и ускорено развитие са някаква предопределена, задължителна особеност на таланта. Двата тома с негови творби, които събрахме след смъртта му, носят ясната представа за един многостранен и твърде странен талант. Рожба на своето време, Минко Николов вложи всичките си сили, потърси най-трудни пътища да го обясни, да намери своя „код“ в него, да го дешифрира върху собствен опит и върху изстрадано лично от него познание. Дали ще тълкува новата поезия или „Моби Дик“, дали ще се радва на едно ново име, или ще търси формулата за едно „познато“ явление — той винаги тръгва от опиянението пред загадките на Времето, тръпне в изгарящите въпроси на Деня.

В това е заложено може би най-важното, най-ценното качество на критика — да ж и в е е своето време, да има сетива за него и порив да му отдаде всичката си енергия, целия си талант. Минко Николов има бързи и точни рефлекси, верен и тънък критически слух. Той е с особено изострени сетива за фалшивото. Нищо така силно не го дразни, както фалшът, гримасничењето, позирането и преструвката в изкуството. Тук той е безпогрешен — прогнозите и бележките му нямат давност, не отминават в нищото. Ние не сме имали по-оперативен критик от него. При това понятието оперативност тук придобива и нови означения и качества. Освен всичко изброено — бързина и точност на рефлексите, чистота и дразнимост на критическия слух — оперативността на Минко Николов се изразява и в оня изострен усет за съвременност, изработен и култивиран в едни свръхоперативни срокове, проверен чрез самия себе си, но и в реакцията на съвременника. . .

Минко Николов успя да съчетае на практика рационалното с емоционалното познание в критиката. Той съумя да подчини теоретическата вещина на практическите изисквания на литературния живот. У него щастливо се срещат поетическото вдъхновение и рационалистичната трезвост на учения. В една от многобройните си статии за Павел Вежинов критикът назовава два типа художници — такива, „които са в стихията си, когато изобразяват пълноводието на живота, в непосредствените му прояви“, и такива, които „винаги ги завладява едно предварително намерение“, които „са активно заинтересувани от извода, до който искат да доведат читателя“. Минко Николов се числи към една трета, междинна категория творци — ония, за които пълноводието на живота получава истински смисъл и сила под напора и под диктовката на едно дейно субективно начало.

Неслучайно творецът, който най-силно привлича вниманието на Минко Николов, е именно Павел Вежинов. Въпреки „емоционалната си наситеност“ неговото творчество носи нещо и от драмата на интелектуализма, на борбата между спонтанното и предпоставеното, на емоционалното и рационалното. „Павел Вежинов — заключава някъде М. Николов — е автор, у когото субективният момент, творческото пристрастие (в хубавия смисъл на думата) е доста подчертано.“ Сам критикът е пример на един великолепен синтез на емоционално и рационално. Двете начала са така добре балансирани у него, че ако трябва да избираме между двата типа, за които стана дума, ние без друго ще посочим този междинен, трети тип. Защото той събира в най-добри пропорции, в оптимална субординация емоционално и рационално — корелация, особено важна за критиката. Това, за което М. Николов ратува в критическите си изисквания — конкретност на психологическия анализ, умереност на емоционалното обобщение — ние намираме в пълна мяра и в статиите на критика. Той не служи на предпоставени тези; винаги тръгва към предмета на критическия анализ с чистия порив на откривателя — с предварително изяснена задача, но с тръпката, която съпровожда всяко творческо раждане. На Минко Николов не са чужди въодушевлението и трескавата разпаленост. Но те винаги са белег на вътрешно горене, на страст, която умее да се владее, да отива в необходимата посока. В портрета на Минко Николов (най-хубавия, който съм чел за него) Здравко Петров пише: „Минко Николов беше близо и до музите на историята, и до ежедневната схватка на литературата. . . Той обичаше света на книгите, но никога не е бил „книжен червей“ . . ., а действен критик, който поддържа най-големи връзки с живия живот. . .“ И наистина — една особена жизненост лъха от критическите статии на Минко Николов. То е, защото критическите му съждения не са лишей върху зеленото дърво на живота, но са просмукани винаги от разбиране за с ъ у ч а с т и е, за приобщеност на критическото дело към делото на твореца.

Когато четем статия на Минко Николов — и особено някои от рецензиите му, — ние просто усещаме реалния порив на критика към предмета на изследването, порив, подклаждан от чиста интелектуална и духовна енергия. Тук няма и помен от служебно, случайно ангажиране, няма го конюнктурното нагаждане. Критикът служи на творчеството. Негов най-висок критерий е истината, верността на идеите. Минко Николов ненавижда фалша във всичките му проявления. За него в литературата това е болестен симптом, сигнал за опасност и тревога. На омерзителното „фалшиво“ той изнамери свой термин — „мускулесто“. С тази дума М. Николов като че си отмъщава за всички неискрени попълзновения в областта на литературата, за нечестното или чиновническо отношение към изкуството. С „мускулесто“ критикът често обозначава истинското, освободено от измисленост и превзетост творческо дело, произведение, в което се усещат дъхът и диханието на автора. Може би затова в лицето на Минко Николов нашата критика намери най-добрия диагностик, а до голяма степен — и прогностик сред критиците. На него му е чужда изчаквателната позиция, чужда му е и „ролята на зрител“; няма по-голямо събитие или име в литературата ни, което той да не е забелязал. И винаги е, ако не пръв, то поне сред първите. За „Моите песни“ на Г. Джагаров, за „Иван Кондарев“ на Ем. Станев, за „Първа любов“ на Ан. Стоянов, за „Пътуване към себе си“ от Бл. Димитрова — — оригиналните и точни анализи, вярната „диагноза“ са придружени от също така верни и точни бележки и прогнози.

М. Николов винаги намира верния тон да подскаже едно решение, да предскаже насоката на едно развитие. Удивляват в това отношение работите му за Павел Вежинов, Л. Левчев и Й. Радичков. Критикът отделя особено внимание на тия творци. На Вежинов той посвещава 8 статии и рецензии (изключваме

книгата-очерк за писателя). Минко Николов прониква твърде дълбоко в психологията на този автор. Може да се каже, че и сега ние нямаме толкова проникновена, тънко аналитична характеристика на Павел Вежинов. „Той не прилича на скулптора, който дяла бавно и мъчително мрамора, докато му придаде желаната форма, а напомня повече музикант, в чиито уши е зазвучала една мелодия и той бърза да я запише върху хартията. При него е важен периодът на узряването на замисъла, на предварителното изясняване контурите на образа. Самото писане протича леко и непринудено (в най-добрите му произведения), без много търсене, без оня кьртовски труд, при който се води борба за всяко слово, за всеки ред, за всеки образ.“ И тази характеристика завършва с пожелание, което ни кара да изтръпнем с усещането на посветените в една тайна: „Нека тази лекота остане винаги лекотата на вдъхновеното перо! И не се превръща никога в рутина! Нека Павел Вежинов се връща по-често към написаното и книгите му да отлежават повече, преди да са достигнали читателя! Иначе той рискува да казва вече казани неща, да утвърди свой стилов шаблон.“ Това приближаване до света на твореца, до най-съкровените му кътчета, е на пръв поглед необичайно за критик като Минко Николов. Свикнали сме да го характеризираме като по-рационален, с по-трезво и неутрално отношение към разглежданията обект, но той е дълбоко емоционален критик. Ето как завършва портретът на П. Вежинов:

„Да повтаряме, че Павел Вежинов е обогатил съвременната ни проза с книгите си, че е очертал своя творческа физиономия, едва ли е нужно. То е безспорно. Но за един търсещ автор като него, който обича да разузнава нови области от живота, най-малко подхожда да е доволен от направеното досега. . .“ Това е писано преди 20 години точно. С проникновеност, присъща далеч не толкова на рационалиста, критикът е схванал удивително вярно днешното развитие на разглеждания автор: „да разузнава нови области от живота“, да е недоволен от направеното — ето върху тази психологическа база М. Николов изгражда цялостната прогноза. Критическото пожелание в случая е и подкана, и задължаващо доверие.

Но нека припомним и двете му рецензии за Л. Левчев: „Жестове на дързостта“ (за стихосбирката „Завинаги“) и „Поетът улавя скоростта на времето“ (за „Позиция“). Още от заглавията на рецензиите се вижда характерът на оценката — първата — със снизходително раздразнение, втората — с нескривано удовлетворение. Ако първата рецензия е израз на едно недоумение и в същото време предупреждение (дори назидателно), втората сякаш бърза да сподели радостта на критика: не сме се излъгали все пак, ето за какво сме настоявали. „Нетърпеливо съм чакал по-нататъшните стихове на Левчев. Той бе фаворизиран, разгален. . . Но в същото време Левчев бе люто оспорван, той слушаше укори и дори съмнения в искреността си. В неговата амбиция да бъде дързък някои откриваха позьорство.“ Нещо от интимността на подобно общуване ни е нужно и сега. И сега, във време на все по-засилена телевизионна комуникация, пò биха ни помогнали искрените и топли слова, отколкото хладната строгост, добре премерена и ненапускаща рамките на благоприличието.

В рецензията за втората стихосбирка на Левчев критикът изрича и жестоки слова. Но и тук той успява да се отграничи рязко от хулителите на поета, от ония, които „откриваха позьорство“ в амбицията му да е дързък. И ние вярваме на М. Николов, в искреността на вълнението му: „Третата стихосбирка на Левчев идва, за да разреши много наши съмнения, да намали тревогата ни как ще се развива поетът.“ Това са думи, които, макар и изречени спокойно, едва прикриват тържеството на една победа — победата на критическата увереност, но и на човешкото доверие. В тази криптограма е записано тайното вълнение и силното желание на критика да се намеси в процесите на творчеството по-ак-

тивно и да търси в „положителните процеси“ и своя дял, да се надява на свой принос.

И сега вече, след като победата е удържана, критикът не пести похвалите, прави великолепен анализ не само на конкретната стихосбирка, но и на цялостната поетика на Левчев. Сега вече и критикът прави някои корекции на собствените си увлечения — продиктувани от желанието да се каже истината на поета по-звънко и стряскащо. Ще цитирам финала на тази рецензия, която е, струва ми се, най-хубавата рецензия не само в творчеството на Минко Николов, но и в цялата ни рецензентска практика: „В творческата природа на Левчев има някакъв романтичен глад по слънца и звезди, по човешки титанизъм, за който поетът държи готов патетичния си, възторжен заряд. Без да задушава този свой порив към звездите, сега Левчев открива „космоса“ и край себе си, а и в самия себе си. Като други поети и той се развива към интелектуална съсредоточеност и себевглеждане, полага изпит по откровение.

Поезията се разгримирва. В нея времето разпознава лика си.“

Толкова много неща са казани за Левчев и поезията ни само в няколко изречения. И отново психологическият анализ е изведен на едно философско ниво, „диагнозата“ върви заедно с „прогнозата“. И как само отзвучават последните думи на критика! Като поанта на дълго носено стихотворение, като въздишка на облекчение, но и на тържеството на *позналия*, на уверения, че т о в а е трябвало да стане, че чудото е трябвало да се случи. Спокойствието, с което са изречени двете последни изречения-сентенции, е именно спокойствието на дочакалия собствените си предсказания. Сдържаното вълнение и радостта от скоро осъществената мечта на критика определят цялостната интонация на рецензията. Естествено чувствата на Минко Николов в случая се ръководят преди всичко от вътрешната симпатия, дълбокото духовно сходство, което той е открил между себе си и поетическия интелект на Левчев. Съвсем другояче звучи например статията за Пеньо Пенев. И тук намираме психологически верни проникванията, и тук ни радват критическите открития. Но истините са казани някак по-спокойно, без тази трескавост на духа, която се налага в рецензията за Левчев. . .

Друго е вълнението на М. Николов в рецензията за „Кога започва любовта“ от Ст. Ц. Даскалов. Рецензията е озаглавена „Човешки стихии и авторова стихийност в една книга“ и представя един неостаряващ портрет на този белетрист. Още тогава (1962) критикът предупреждава „за опасността някои недъзи в практиката на този жизнен писател да закостенеят и склерозират“. Още тогава той предугажда развитието на този „жизнен и първичен талант“, който „се успокоява за своята популярност сред масовия читател“ и който така и не успява да култивира собствения си (да не говорим за читателския) вкус. Сега критикът едва сдържа гнева си, за да каже: „Писател като Даскалов, който е решил да изправи предупредително огледало пред своето общество и да покаже разкривено от страсти лице на своя съвременник, е длъжен да намери сили да огледа и сам себе си. Иначе излъган ще остане не друг, а той. Безотговорността в изкуството винаги се е заплащала много скъпо — с неусетното саморазрушение на собствения талант.“

Минко Николов е безкомпромисно чист в оценките си. Затова не дразни неговата категоричност. Критическият авторитет и убедителността на критическите му присъди се основават не само на отличната му подготвеност, на хармонията между познание и оценка, но и на способността му да бъде безпристрастен и в същото време дълбоко и органично свързан с обществените веяния, с най-жизнените и динамични промени на човека в новото общество. Той става продължител на оная традиция, в основата на която е „необикновената социална отзивчивост, готовността да се отговори на социалната поръка“, без да се

пестят сили, без да се търсят облаги. С цялото си творчество М. Николов ратува за самобитно българско изкуство, за литература, която да получи известност далеч зад границите на България. Но в същото време той „приближава“ и световната литература към нас, разисква върху проблеми, които дотогава като че ли не ни засягаха, не ни интересуваха. В която и област на литературната наука и критика да работи, М. Николов винаги успява да намери актуалния център, ъгъла, от който да погледне към настоящия момент от развитието на литературата ни. В това отношение той много прилича на просветител, който предварително си е поставил задачата да о с в е т л и една възможна насока, един евентуален път. Нерядко това му е коствало откъсване от любими занимания. В психологическия му портрет, нарисуван от Здр. Петров, са щриховани изключително точни черти. „Той губеше нещо съзнателно от себе си като артистична личност, за да спечели литературната критика като наука. Това обаче доброволно пленничество на обективността беше промислена позиция, а не минутно хрумване. . .“ Това самонастройване, това умишлено самолишаване от обаятелния артистизъм в името на обективността иде и от дълбокото разбиране на критическата дарба — не като самоцел и самопоказване, но като средство за разкриване на нещо извън нас, независимо от нас и нашето усещане за лична цена и достойнства, подтикващи ни към вътрешни (а и външни) съпоставки.

Достатъчно е да изброим само ненаписаните или започнати книги, за да разберем лутанията и търсенията на един дух — противоречив и напорист в изразходването на енергия. Минко Николов намираше време да обгледа и интересни въпроси от литературната ни класика, и въпроси на световното литературно развитие. С еднаква разпаленост и страст той говори за Страшимировия роман „Хоро“ и за романа на Херман Мелвил. Подобно на Цветан Стоянов и той не можа да завърши една от най-значителните си книги — „Съвременно митотворчество и развенчаване на митовете“. В нея критикът се домогна до изключително важни проблеми на съвременното изкуство. Динамичното му оперативно съзнание тук разкриваше своята философска настройка, способност да се схванат и обобщят философски сложни социални и политически проблеми. С тази книга М. Николов изпреварва теоретически някои по-сетнешни насоки в практиката на световната литература. В нея между другото е заложена и идеята за политическия роман като за една нова възможност за епическо обобщение на съвремието.

Творческото дело на Минко Николов има за нас смисъла на критическа методология от най-висок образец. Пътят, който извървя този критик, но най-вече н а ч и н ъ т, по който той следва призванието си и служи на дарбата си, е истинска школа за младите. Голямата оперативност на Минко Николов не пречеше оценките му да са теоретически прецизни и верни. И в най-малкия критически жанр той е изследовател, окривател. У него „диагностикът“ не пречи на „прогностика“, дарбата му да назове явления от актуалното художествено битие е в съжителство със способността му да предвиди и евентуалното развитие на един автор, на една тенденция. Затова единствен той успява да се издигне над полемичните страсти, да надвие личните пристрастия и да направи една по-обстойна характеристика за критиката от периода 1944—1965 г.

Той пръв каза истината за Радичков — „Чувам да се подхвърлят обвинения към автора, че изневерява на себе си, че прави някакви странни акробатики със свежото си дарование. . . А според мен именно в първата си книга Радичков не приличаше на себе си.“ Преди това са казани думи, задължаващи към подобно обобщение: „Как сковано действуваме понякога ние, критиците, като предрешаваме тъй наречения „натюрел“ на писателя, запечатваме като непроменлива даденост най-живото и подвижно нещо — творческия интелект. Но талантът неочаквано си отмъщава. Той чупи рамките, които литературните регули-

ровчици са му сковали. Още преди да усетим, и той обръща гръб на нашите пророкувания. Какво ни остава, освен да го догонваме и предупреждаваме: „Стой, не приличаш на себе си!“ Подобни „лирически“ отклонения твърде често се срещат у М. Николов. Те издават едно неспокойно гражданско и критическо съзнание, те в крайна сметка показват, че макар да е критик „повече на логиката, отколкото на страстите“, той никога не е безразличен към обекта на критическите си занимания.

Обикновено сред портретите, които един художник ни е оставил, ние намираме един, който е близък до авторовия портрет, а ако не ни е оставил автопортрета си, обявяваме го за негов автопортрет. За Минко Николов това е статията „Поетът улавя скоростта на времето“. Никоя от критическите му формули не „ляга“ така точно, не изчерпва така кратко неговия „код“, критическото му верую и творческата му реализация: Критикът улавя скоростта на времето. . . Перифразата в случая разкрива една „грешка“ — за поета пò приляга да се каже „изпреварва“ времето, докато „улавя скоростта на времето“ отбелязва качество на критика. Минко Николов искаше просто да „улови времето“, бързаше да направи това, което други не бяха направили в далеч по-големи срокове. Затова и „грешката“, за която стана дума, не е резултат на логическо противоречие, но е плод на непрестанната борба между поета и учения в критика, на страстта да гориш във времето и порива да го изпревариш. . .

СОЦИАЛНОТО БИТИЕ НА КРИТИЧЕСКИТЕ ИДЕИ

Михаил Неделчев

Спорът за критиката: „изкуство или наука?“ от преди години естествено не доведе до никакво решение. Разбира се, този спор бе нов само в нашите условия, за социалистическия етап на нашата литература. Дори и в българския литературен живот от миналото той бе имал някаква история. В този спор името на Тончо Жечев — тогава утвърждаващ се критик и литературен историк — често се вплиташе, все още немного обемното му творческо дело служеше като аргумент за тезите на различните страни. Литераторите, които виждаха причината на спора в стремежа на извънмерния есеизъм нарцисистично да възпроизведе със свои средства, да „наподоби“ в някакъв смисъл разглежданата творба, посочваха, че у Тончо Жечев има само „елементи“ на есеизъм, че „съпреживяването“ е съчетано със задълбочен анализ. При оценката на неговите книги и статии винаги се правеха уговорки за неортодоксалността спрямо „школата“ на стиловите му средства и на критическото му виждане. И все пак с годините и самият автор, и критиците му не направиха рязко разграничение на делото му от насоката в литературознанието, която сближаваше критика и изкуство. Очевидно, имаше нещо друго, което създаваше тази връзка.

В своята програмна работа от началото на зрелия период докладът „Национални особености в литературното развитие“, изнесен на теоретичната конференция на СБП през 1965 г., Тончо Жечев говори за необходимостта „да се преоцени и творчески преосмисли целият исторически опит на нашата литература“, говори за преломния характер на първите години от шестото десетилетие на нашия век за естетическото превъоръжаване на литературата ни. Идеологическият климат на Априлския пленум вече се реализираше като последователна творческа практика, която се нуждаеше от осмисляне. Взрем ли се в подобни с мащаба си преломни периоди в литературата, ще установим, че критиците, които утвърждават духа на новото, се движат съвсем близо до литературния релеф, захвърлят менторската позиция, скъсяват дистанцията и — в последна сметка — техните произведения стават с нещо съизмерими с творбите на художниците на словото. Известно е, че литераторите от ОПОЯЗ бяха многократно обвинявани в употребата на авгурски език, в демонстрирането на показна ученост. Но в дружеската си преписка те се наричаха един другиго „писател“. И това не е случайно: тяхната дейност бе наистина *съвместна* с едни от най-значителните поети и белетристи на новата руска съветска литература. А посетнешното развитие на Тинянов и Шкловски показа основателността на взаимното им титулуване.

Във всеки период, чийто патос е търсенето на нов тип художественост, литературност, има нещо, което напомня за синкретизма от зората на изкуството. Преломът неминуемо е свързан с разрушаване на остарялата жанрова йерар-

хия, с изваждане от забвение на пренебрегвани жанрове, със смислови преливания между отделните жанрове. В тези процеси критиката често се оказва тази флуидна среда, която създава между жанровете смислови мостове, която прехвърля теми от един жанр към друг, за да бъдат те пълноценно експериментирани и накрая максимално реализирани. В тази своя функция критиката сякаш се „заразява“ от художественост и носи в отделни свои образци цялата тази кипяща литература в сгъстен, но не в тезисен, а в чувствено напрегнат вид. Такива критически работи излъчват духовна енергия, която поражда литература, такива критически текстове често вървят преди самата литература. Не се ли дължи на такова излъчване сближаването на критическите текстове на Тончо Жечев с изкуството?

Но преди да продължим, да спрем при още един пример — от нашата литература и от по-ранно време. Когато през 1910 г. излиза вторият сборник „Мисъл“, Яворов е в Париж (той не участвува със свои творби в сборниците). Получил сборника и прочел очевидно внимателно поместените тук работи, той пише последователно през декември писма на д-р Кръстев, Боян Пенев и Владимир Василев. В писмото до д-р Кръстев четем обширен фрагмент, където Яворов чрез разгърната метафора предава впечатленията си от неговата статия „Ботьовски мотиви в поезията на Пенча Славейкова“. Видян в контекста на трите писма, отзивът на Яворов очевидно не е куртоазен жест. И той ще се стори съвсем странен на онези, за които д-р Кръстев е сух, схематичен. В средата на „Мисъл“ не мислят така. Тук съизмерват критическото му виждане с художественото, не го противопоставят на разглежданите текстове. Подобно е и отношението към младите сред „младите“ в „Мисъл“. В писмото си до Вл. Василев от 20 декември Яворов пише: „Четох твоята отлична поетическа статия в „Сборника“. Тя е може би по-хубава от „Японски силуети“, които разглеждаш. Турям „може би“ и не казвам положително по-хубава, за да не се разсърдиш, като помислиш, че те считам пристрастен!“ Способността да се съизмерват тук критически и художествени текстове произтичаше не само от общността на литературната позиция, от съзнанието за участие в изграждане на общо естетическо дело — изграждане в полемика с други литературни групи и школи. Тук, в Яворовите писма зрее една концепция за критиката, която наистина ще има по-нататъшно развитие. Нейни основни моменти ще бъдат: самостойно, а не приложно звучене на текста, несвързан пряко с разглежданите творби критически сюжет на статията; смислова многозначност на текста, която му създава системни връзки с исторически ситуации, с определено човешко състояние и пр. Словесната вторичност на текста (в последна сметка той е литература за литературата) не означава прекъсване на тези преки, чувствени връзки с първичната реалност.

Има ли нещо общо историческият момент, в който утвърждаваха критическите си позиции Тончо Жечев и неговите съмишленици със споменатите два епизода. Струва ми се — да. И то е в променената позиция на критика спрямо писателя, във възвръщането на доверителното отношение помежду им. Тончо Жечев стана един от най-последователните изразители на възстановилата се след Априлския пленум вяра, че талантът по самата си същност казва истината, че в гласа на писателя трябва внимателно да се вслушваш, а не безпардонно да го поучаваш. Ставаха все по-редки тези статии, които очевидно с нищо не можеха да бъдат интересни на широкия кръг любители, защото представляваха твърде школски разбор на съчинението на злощастния писател, защото биваха писани именно за назидание на писателя, предписваха му сякаш единствено как да постъпи при обезателната преработка на творбата си, след като бе очевидно, че второ издание не ще последва. Т. е. става въпрос за критика, която е лошо *приложна*, която може да се чете само при съвсем пряко следене на разглежданата творба, която сама не може да те увлече в един непознат още художествен

свят, която няма системно и цялостно отношение към този художествен свят, която не е способна наистина чувствено да го свърже с традиционни духовни стойности. Първоначално отказът от пиедесталната гледна точка на критиката спрямо художествения процес, възвръщането на доверителното отношение към таланта се стори на някои блюстители на литературната йерархичност като покушение срещу авторитета на критиката. Днешният авторитет на критици като Тончо Жечев, Симеон Султанов, Здравко Петров, Боян Ничев, Кръстьо Куюмджиев свидетелствува, че да се откаже от постулираната, предписаната авторитарност, в същност за проницателния и артистичен критик означава да спечели много поле за самостоятелна духовна дейност.

Тук трябва да се направи една съществена уговорка. Приближаването до конкретния литературен релеф в нито една работа на Тончо Жечев не води към пълзящ емпиризъм или неисторично затваряне в рамките на една творба. То съвсем не означава отказ от генерални естетически идеи, но е ново литературнокритическо и литературноисторическо реализиране на тези идеи. Голям брой образци на критиката от 50-те години бяха опити да се съизмерва механистично отделната творба с кардиналните естетически идеи, да се установи дали тази отделна творба покрива цялостно представата за социалистически реализъм. Тончо Жечев бе сред критиците, които възродиха действително процесуалното виждане на художествената реалност, показаха аналитично и исторично при обобщенията, че именно дълбочинното движение на литературата ни означава последователно разгръщане на социалистическата истина в сложно взаимодействие със социалната реалност. В тази критическа практика генералните тези съществуват, но не постулирани, а като нещо, което непрекъснато се коригира, конкретизира, модифицира съобразно неочаквано откриващи се исторически връзки. И ако трябва окончателно да кажем, къде се фокусира творческата дейност на Тончо Жечев, може би ще отговорим така: в това, че той възвърна представата ни за справедливост на формулата „и Клио е муза“ (по израза на Вера Мутафчиева) и по отношение на литературната критика. Сред новите критици той най-последователно свърза литературното ни развитие с живота на националните идеи; голяма част от критическите му текстове бяха и фрагменти от историята на нашата интелигенция; новопоявяващите се литературни факти не го изненадваха и при пределната си неочакваност, защото се свързваха в съзнанието му с промислени исторически редове и естествено ги продължаваха в нови посоки.

С първите си две книги: „Съвременни образи и идеи“ (1964) и „Идеи на прозата“ (1967) Тончо Жечев се утвърди като критик на прозата на романа. Това беше не само лично предпочитание. В избора на основния жанр имаше отново нещо полемично спрямо дотогавашната критика. В края на 50-те години промените в литературата ни след Априлския пленум се търсеха преди всичко в поезията. Тончо Жечев прояви един умерен скептицизъм спрямо бързия лирически израз на историческото движение и неслучайно началните две фрази на първата му книга гласят: „По самата си природа романът свидетелствува не толкова за търсеното, колкото за намереното в литературата. Относително казано, тук е „тихият залив“, където се оттегляме след бурята на опитите, след като е почувствувана нуждата от епическа дистанция и трябва да съберем мислите, житейския си и художествен опит.“ В това отношение има нещо твърде характерно за общата позиция на критика. От една страна, той не се бои от хипотезата, от смелата прогноза, от непосочената досега историческа връзка, от неочакваното обобщение. Но те се правят във всяка негова статия, след като е намерено мястото на разглежданата творба в литературноисторическото развитие, в осъзнатото като процес лично творческо дело на съответния автор. Тук поезията може наистина да подведе критика, докато в романовото изкуство има нещо

стабилно, необратимо като посока на изображението. Разбира се, разгърната, литературноисторическата концепция на Тончо Жечев неминуемо щеше да включи и поезията като обект за интерпретация. Но и тук афинитетът към историческия подход ще окаже своето въздействие и вниманието на критика ще бъде погълнато преди всичко от постоянните мотиви, които създават съдбовни връзки между толкова различни поети в националната традиция, осигуряват приемственост, подчертават чрез контраста трагическото раздвоение у по-новите поколения в сравнение с възрожденския патриотичен драматизъм. Но това са вече проблеми на статиите след третата книга. А сега нека видим как се оглеждат първите му две книги в по-сетнешната зряла критическа практика.

Първата студия от „Съвременни образи и идеи“ — „Романът през една година“ (за 1962) разглежда творби, които сякаш не могат да бъдат поле за мащабни обобщения. Някой обаче беше казал, с доза сериозност в шегата, че ако един ден литературата изчезне, критиката ще продължи да съществува, защото трябва да обясни това изчезване. Правейки паралел между големия роман на Стоян Загорчинов от 30-те години „Ден последен“ и новата му творба „Ивайло“, Тончо Жечев посочва, че несполуката в романа за Ивайло е в липсата на връзка с проблемите на 50-те години. А именно връзката с актуалните събития е обусловила драматизма в „Ден последен“ и е осигурила стойността му на свидетелство за сегашното време, подчертала е съвременния смисъл на събития от далечната ни история. С подобен паралелен подход Тончо Жечев разглежда и останалите романи за годината и демонстрира тип анализ, който тепърва ще бъде развиван. Но по-важно тук е нещо друго. Тончо Жечев разглежда личния неуспех на бележити романисти като Стоян Загорчинов с „Ивайло“ и Димитър Талев с „Хилендарският монах“ като типични драматични епизоди в творческото битие на писател от онова време. И в работи от същата книга (пасажи за „Тютюн“ на Димов, за тетралогията на Талев, за „Иван Кондарев“ на Емилиян Станев и пр.) посочва изхода от тази драма на безпроблемността и красивото описателство. Този изход е в отдаването на позитивния драматизъм на съпротивата срещу рутината, в преодоляването с художническа интуиция на изкуствено наложените норми в социалното мислене. Тончо Жечев ни показва, че макар и писани за друга социална епоха, с действения си социален анализ книги като „Тютюн“ на Димов имат смисъл на критика срещу социалната стагнация от времето на култа към личността. Отново в тези статии критикът подчертава колко важно е, за да добие творбата пълноценно социално битие, изборът на темата да е направен от писателя с оглед на интимното му предразположение към нея. И тази идея, която тук той развива по отношение на творби за близкото и по-далечно минало („Но търсенето на твърда опорна точка и своя концепция за историята не става на празно място. Историята не е бездомна скитница и всеки романист я улавя там, където може, там, където най-силно го е развълнувала, където нейният ход е оставил незарастваща, болезнена рана“ — четем в статията за Димитър Талев) по-късно ще стане ядро на тезите му за „регионалната“ литература.

Още в тази първа книга изпъква една особеност в изграждането на статиите, която също ще има свое развитие. Става дума за способността на Тончо Жечев да „сюжетира“ своите критически работи. Но нека бъдем по-конкретни. „Персонажите“ в неговите драматични критически сюжети могат да бъдат двама автори, две стихосбирки, свързани чрез мотиви поредица от стихотворения, но и много често това са различни дялове от творчеството на един писател, стоящи един срещу друг в идейно-художествено противоречие. Сравнението на първата трилогия на Талев „Усилни години“ с тетралогията в същност решава „загадката“ на Димитър Талев, илюстрира чрез един блестящ пример и ходовете на развитието на цялата нова литература. В „Поетиката на Емилиян Станев“

връщането към ранната анималистична и градска провинциална проза на писателя не само ни разкрива генезиса на стилови нива в романа, но и ни води към по-обши представи за реалистичния му маниер. Тази „бинарност“ в изграждането нв статиите ще срещнем и в другите три критически сборника — „Критически погледи“ (1971), „Литература и общество“ (1976) и „Статии“ (1978). Разбира се, тук тя се усложнява, но смисълът му навсякъде е един и същ: значителната литературна творба се ражда в идеен сблъсък дори с родствени, но вече отминаващи в историята творби, в мъчително търсене перспективите на социалното развитие.

Втората книга „Идеи на прозата“ очертава друг кръг около проблема за мястото на романа в българската литература. В уводната теоретическа работа „Произход и бъдеще на романа“, все с оглед изясняване проблема за пътищата и органичността на българския роман, Тончо Жечев трябва да реши проблема за „мястото, което трябва да заеме романът сред неясната йерархия на изкуствата“, да си обясни на какво се дължи несигурността на световни романисти при оценката на собственото им дело в сравнение с епоса на миналото. И отново при излагане хипотеза за филогенезата на българския роман — една любима мисъл, една мисъл, която казва толкова много и за собственото дело на критика: „Нашата нова литература се ражда в един и същ ден с историческата ни мисъл, макар и още в легендарна форма. В основата на схемата на нейното развитие може да се постави развитието на историческия подход и мисъл към проблемите на нашия национален живот.“ В по-новите си книги Тончо Жечев ще открива толкова пъти това единство и за всички следващи периоди.

През 50-те години и началото на 60-те години Тончо Жечев печата в литературната периодика множество статии за чужди романисти. Част от тях преработени и разгърнати съставят основния корпус на „Идеи на прозата“. Това са: „Епилозите на Тургенев“, „Два етюда за Толстой“, „А. П. Чехов или за величието и нищожеството на здравия смисъл“, „Иво Андрич и краят на един призрак“ (с невключените тук статии броят на привлеклите вниманието на критика чужди романисти е трикратно по-голям). Ще цитираме отново един фрагмент — този път от статията за големия югославски романист (така паметна в нашия литературен живот, толкова често цитирана, а в началото и осъждана): „Най-привлекателното у Андрич е новото откриване на своята родина след магелановска обиколка около света на културата. Той преодолява големите противоречия и изкушения на Европа, защото смело ги извървява докрай.“ Именно една такава „магелановска“ обиколка на литературния свят представят теоретическите размишления за романа и етюдите за чуждите романисти от тази книга на Тончо Жечев. И неслучайно втората част на статията за Андрич е посветена на споровете „за нашата национална традиция и новаторството през последните години“. Преходът е съвсем естествен, последователен.

Не мога да не направя едно отклонение, за да припомня блестящия финал на тази статия с очертаването на *карикатурно-славянофилското* (тежко консервативното на дядо Либен) и *карикатурно-европейското* („модерното“ на Хаджи Генчо) отношение към културата. Две отношения, които отново и отново трябва да припомняме за опомняне на непрестанно никнещи техни застъпници. При това става въпрос за застъпници, които правят своя анонс с голяма доза откривателски патос и фалшивите нотки не се долавят само от още по-невежи клакьори. Подобни спускания към заредената с комизъм старина на българската литература дадоха на Тончо Жечев в други негови работи възможност да очертае и позитивно някои типологически черти на българската литература (например добилият такава известност сравнителен анализ на диалога на персонажи от Радичковото Черкаски и на Варлаам Копринарката и Коно Крилатият за лу-

ната от „Чичовци“ на Вазов — една изведена типология, която защити Радичков от абсурдните обвинения в стажуване у западни модернистични школи).

Като сетно доказателство, че става въпрос именно за такова „магелановско“ пътуване, Тончо Жечев включва на последно място в книгата си идейната точка на завръщането — доклада си „Национални особености в литературното развитие“ от теоретичната конференция на СБП през 1965 г. с тема „Националното своеобразие на съвременната българска литература“ (в „Идеи на прозата“ той е преработен и има заглавие „Национална самобитност в литературното развитие“; в първата си редакция той е поместен редом с другия доклад — На Андрей Гуляшки, на уводно място в сборника с материали от конференцията на издателство „Български писател“, който съдържа и изказванията или допълнителните отзиви на още 35 писатели и критици).

Един руски съветски литературовед бе написал книгата си за класик-белетрист, използувайки критичните бележки на второразредни критици от епохата по адрес на белетриста като сигурен сигнал за неговото стилово и тематично новаторство. Просто критиците автоматически са отхвърляли това, което им е било непознато дотогава. Интересно е да се разгърне днес споменатият сборник от конференцията — една от най-знаменателните колективни изяви на СБП през 60-те години. Тук ще срещнем и действително умни мисли в ред изказвания. И все пак много от критиките срещу Тончо Жечев (а те са твърде много) могат да ни послужат за аналогични сигнали като в описания случай с белетриста. Но това занимание, макар и интересно, тук е излишно. Текстът на Тончо Жечев сам защищава себе си с по-сетнешната творческа практика на критика и с цялото развитие на най-новата ни литература. Искам веднага да кажа, че по замисъл и изпълнение това съвсем не е редова критическа работа. Тя има характер едновременно и на манифестна изява, и на лична програма, и на историческа равносметка. Ако трябва да потърсим аналогии в практиката на големи наши критици от миналото, ще споменем увода към „Млади и стари“ на д-р Кръстев и „Посоки и цели при проучването на новата ни литература“ на Боян Пенев. Но нека вървим в последователността на отделните глави от доклада.

Още в увода срещаме следната полемично звучаща мисъл: „Като имаме пред очи опита на нашата епоха, ние трябва да имаме смелост да се простим с илюзиите за магическо решение на националните въпроси, да се справим с действителността, да вникнем в парадокса, че в XX в. те отново придобиха острота и сила.“ Изминалите близо 15 години оттогава потвърждават напълно справедливостта на тези думи в световен мащаб. В стремежа си да отстои правомерността на темата Тончо Жечев припомня „отново актуалния епизод от идейната борба в миналия век“ — реакцията на Маркс и Енгелс срещу скорозрялата теза на някои социалисти, че всяка националност е един предразсъдък; цитира писмо на Маркс, където се посочва, че този отказ в същност означава прикрита тенденция за налагане в последна сметка на един национален модел над останалите. Това припомняне не е никак случайно. То ни насочва към един от най-драматичните проблеми и в нашата национална история. Без да се впускаме в големи исторически екскурси, ще припомним, че повечето наши социалисти имаха още в началото на нашия век съвсем трезви възгледи по този въпрос. Едно свидетелство в това отношение са например двете речи на д-р Кръстьо Раковски, събрани в брошурата му от 1910 г. „Славянофилство и социализъм“ — речи, произнесени на събрания срещу Славянския събор на С. С. Бобчев. Споменаваме за тези речи тук, тъй като във връзка с проблема за нашата национална самобитност Тончо Жечев също ще прояви интерес към нови превъплъщения на славянофилската идея (статията „Дискусията в СССР за славянофилството и ние“ от „Литература и общество“). И тази работа на критика стана един от идейни-

те подстъпи към темата от капиталната му книга „Българският Великден или страстите български“ (1975).

Прочитът на главата „Национална изостаналост и литература“ затвърждава впечатлението, че текстът е програма не само за критика и литературния историк, но и за иследователя на националната идеология, за историка. Голяма част от проблемите Тончо Жечев разви сам, други останаха в тезисния си вид, трети бяха коригирани в практиката му. Но в основните си насоки докладът се оказа изключително плодотворна програма за действие. Това особено се отнася до идеите в най-често цитираната глава „Етническо и всеобщо“. Оттук тръгнаха споровете за „котловинната“ литература, които десет години драматизираха литературния ни живот. Днес наистина е излишно да се спори. Може ли някой да заличи мястото в голямата българска литература на региона „Черкаски“ на Радичков? Или не са литературни факти: новите духовни измерения на отминала Добруджа в „Преди да се родя и след това“ на Ивайло Петров, кулският колорит в „Родихме се змейове“ на Йордан Вълчев. Югът на Димитър Вълев, възкресението на „духовете на Цибрица“ в романите и разказите на Георги Алексиев, странджанската атмосфера у Дико Фучеджиев и Димитър Яръмов? Примерите могат да се умножат многократно и ще бъдат все в подкрепа на тезисите от „Етническо и всеобщо“ (ето един такъв тезис: „Единството на националната култура се създава и съществува на основата на вътрешното разнообразие и възможностите за реализиране на всички потенциални сили в общността“; оттук и така често повтарящата идея за все още литературно нереализираните сили на диалектните особености у нас в борбата за запазването всички богатства на българския език, в усилията за пълното интегриране на всички диалектни области). Литературата се оказа по-силна от тези, които ѝ предписваха да се движи по несъобразени с историческото развитие пътища.

В най-висша степен съотнесеността на критическите текстове на Тончо Жечев с художествената практика на тези години се корени именно в това последователно отстояване на идеята за примата на националната специфика. Творческото преображение у споменатите и ред други писатели подкрепяше с литературно-духовна енергия статиите му. Работата на Тончо Жечев за Фурнаджиев се явяваше във време, когато новите стихове на ред поети преоткриваха, възвръщаха отново представата за езическата сила на тази образност. Статията му за съкровената политическа лирика на Радевски се схващаше и като реакция спрямо тази публистична поезия на автори от по-младото поколение, която един критик бе определил с формулата „позиция, която никой не атакува“.

В това отношение по-„есеистичната“ критическа практика на Тончо Жечев е съзвучна в много отношения със „строго“ научната дейност на литературоведа Никола Георгиев, при когото изборът на обекти за научен анализ е често съвсем критически актуален (статиите „Превръщенията на нане Вуте“ от „Септември“ и за Ламар от „Литературен фронт“, редица анализи на класически стихотворни творби). Казвам това, въпреки че между двамата се разгоря една мащабна полемика, привлякла още ред литератори (преминала почти изцяло по страниците на „Литературна мисъл“) за „Диви разкази“ на Николай Хайтов — една полемика, която сне диалектически ред противоречия в художественокритическия ни живот.

Дълбокото познаване, дълбане в националните особености, осъзнаването на националното развитие даде възможност на Тончо Жечев да интегрира в рамките на националния модел и такива явления, които са антитетични, оттласкват се от спокойното, „мирновременното“ национално русло (най-ярък пример за свързаните чрез мотиви трагично противопоставени художници е блестящата статия от „Критически погледи“, „Към историята на един мотив в българската поезия“). По същия начин той доказа и в последната си работа за

Димитър Димов (статията от в. „Литературен фронт“, бр. 26 от 28 юни 1979 г.) българската органичност на романа „Тютюн“, когото мнозина (въпреки инак високите оценки) обявяваха негласно за ненапълно оригинално явление.

Твърде честите паралели в статиите на Тончо Жечев често имат свои постоянни отправни точки — например Яворов и революционното движение за освобождението на българите от Македония и Одринско; продължилото живота на националноревюлюционните идеи от Възраждането робско статукво на земите на Македония след Берлинския договор и др. Тези паралели засилват усета ни за константното в националното развитие, правят по-нагледни измененията, утвърждават идеята за спираловидното движение в общественото развитие. В главата „Класово движение и национална литература“ от разглеждания доклад пред писателската конференция се съдържа и ядрото на една концепция за продължилото във връзка с националнообединителния проблем Възраждане, която Тончо Жечев и Дочо Леков развиха през 1979 г. в доклад пред симпозиум по проблемите на периодизацията на българската литература. Също конспекти за реализирани в бъдещето работи са и пасажи за двете култури в националния исторически живот. Не по-малко актуални се оказаха и някои мисли от главата „Националност и творчески наивитет“. Днес толкова говорим за опасността от детска смъртност на талантите, а Тончо Жечев бе поставил този проблем в по-големия му мащаб на развитието на българската литература за последните 100 години.

С фрагмента „Националност и интелектуализъм“ Тончо Жечев беше и един от първите литератори, които реагираха срещу спекулациите с понятието „интелектуализъм“. Всички сме свидетели колко се обезсмисли в последните десетина години названието „философско начало в лириката“ — дотолкова, че днес е вече неудобно за употреба и от начинаещите рецензентки. Реакцията на Тончо Жечев беше своевременно предпазване на нашата поезия от крайностите на студения рационализъм, от който тя сама се отдръпна. Но не толкова за поука на писателите бяха казани неговите думи, а отново имаха по-дълбок смисъл за националното ни интелектуално развитие. В тази глава е подхвърлена и темата „Беронов комплекс“, която днес разработи така интересно Георги Гачев — един учен, с чиито идеи мисълта на Тончо Жечев често се среща.

Особен интерес за нас представя и предпоследната глава „Националност и жанрове“. В нея Тончо Жечев категорично постави проблема за специфичните норми на „литературност“ („художественост“) за всяка национална литература. Оттук се формира днешната му концепция за съвременния ни роман, развита в цяла поредица статии от последните му книги. Ето какво пише авторът на капиталния труд за нови български роман Боян Ничев: „На Тончо Жечев принадлежи заслугата, че в наше време и от позициите на съвременното състояние на литературната ни история постави въпроса за своеобразната съдба на повествователните жанрове в нея, за съществуването на неструктурирана жанрово в традициите на европейската литературна традиция художествена повествователност и епичност“ (Боян Ничев. Съвременният български роман. С., БП. 1978, с. 27). С този проблем е свързана и любимата му идея за високата функционалност на документалните жанрове в българската литература (защитена също в десетки статии). Ето как е формулирана тя в невключена в книга рецензия за книгата „Пловдивска хроника“ на Никола Алваджиев: „Документалистиката по свой начин изразява необходимостта на художественото познание да се опре на първичния материал на историята, неговите летописни тежнения, опасностите от израждане в чисто интелектуални конструкции и т. н.“ (в. Литературен фронт, бр. 14 от 6 април 1972 г., с. 2). Самата му най-популярна книга „Българският Великден или страстите български“ (1975) беше още една защита на тази идея. Българската висока „литературност“ на

ред неканонизирани — документални и публицистични — жанрове се изрази през последните години и с новата възвисена социална съдба не само на „Записките“ на Захари Стоянов, но и на „Строителите“ на Симеон Радев, на „Бит и душевност на българския народ“ на Хаджийски и на толкова още други книги — съдба, която бе предречена от критика.

Тончо Жечев бе посочил като неосъществена задача написването на история на българската интелигенция. Част от тази задача той изпълни с вече неколкократно споменаваната книга „Българският Великден или страстите български“ и с книгата за Тодор Икономов (1975). Тук той в най-голяма степен възстанови прекъснатата чувствена връзка между история, литературознание, народопсихология, социална психология и пр. Но аз вече имах възможност да изразя отношението си към тази творба (вж. М и х а и л Н е д е л ч е в. Критически страници. С., НМ, с. 170—177) и тук ще си позволя само да приведа две чужди мнения. Тази книга, както и ред други работи на Тончо Жечев се срещат по патос и по търсене на смислов синкретизъм с произведения на историци като Николай Генчев (книгата му за Васил Левски), и на белетристи и автори на историческа есеистика като Вера Мутафчиева. И беше съвсем естествено първият от тях да вземе отношение към „Българският Великден. . .“. По повод галерията от личности в книгата на Тончо Жечев — много от тях „реабилитирани“ — именно тук проф. Николай Генчев пише: „Това е изключително постижение на книгата на Тончо Жечев. В един по-общ план то ще има много важни последици, ще накара тези, които и в бъдеще ще се опитват да мислят върху нашето минало, да уважават историческите ценности, да се откажат от категоричните присъди на студентската недоученост“ (в. Литературен фронт, бр. 26 от 26 юни 1975 г., с. 3). Но нека се вслушаме и в предупреждението на Светлозар Игов към тези, които няма да съзрат най-интимните подбуди в написването на тази книга и по този начин не ще доловят изповедната ѝ интонация „Защото *историята* в тази книга не е главен герой, тя е *предистория* на една поетическа творба, на един художествен рефлекс и целият огромен исторически материал е само прелюдия към тази творба“ (С в е т л о з а р И г о в. Хуманизъм и творчество. С., БП, с. 255). Нека добавим, че става въпрос за творба, към която авторът има съвсем лично, свързано с носталгични спомени чувство и неслучайно темата за „българския Одисей“ бе присъствувала постоянно по страниците на другите му книги, докато намери окончателното си място тук. Удивителното постоянство в разработването на декларирани още отначало в оголен вид критически идеи създава единството на това критическо творчество, където движението на мотиви е пластичен знак за това единство.

Нашата задача не е тук да разглеждаме последните книги на Тончо Жечев в цялото им идейно-художествено богатство. Това би било предмет на пространна студия, още повече, че трябва да се обозрат и множеството отзиви. Тези книги са твърде живи в съзнанието на ангажирания читател и страмежът ни бе да възкресим представата за по-ранните текстове на критика, за да потърсим там първоначалния вид на тези идеи, така богато разработени в новите сборници.

Един път изразени, едни идеи вече не принадлежат само на своя автор. И може би най-добрият момент в социалното битие на критическите идеи на Тончо Жечев е тяхното последователно реализиране и разгръщане в собственото му творческо дело — една наистина щастлива съдба.

РАЗКАЗИТЕ НА ЙОРДАН ЙОВКОВ В ЛИТЕРАТУРНАТА КРИТИКА ДО КРАЯ НА 30-ТЕ ГОДИНИ

Мария Гарева

Има големи писатели, които получават заслуженото внимание и оценка едва след смъртта си, а приживе творят с години, без да бъдат забелязани или разбрани от съвременниците си. При Йордан Йовков не е така. Произведенията му пораждат жив интерес още с появяването си: изследва се тяхната тематика, проблематика, персонаж, поетика. Но досега няма проучване, което да третира проблема за функционалността на Йовковите творби и по-специално — интерпретацията на Йовковото творчество от съвременната му критика.[1]

Проследявайки резонанса, който предизвиква Йовков сред критиката до края на 30-те години, в тази работа се прави опит и да се проследят литературно-критическите оценки на Йовковото творчество през този период.

* * *

Първите творби на Йовков — стихотворенията, поместени в сп. „Селска пробуда“, в. „Съзнание“ и сп. „Художник“ — не обръщат вниманието на критиката. И с основание. Това са в повечето случаи любовни настроения, облъхнати с мистика, навяващи меланхолия и скръб, изпети в твърде миньорен тон, с явно влияние на Хайне, Яворов, Теодор Траянов. Стихотворенията на Йовков както за съвременниците му, така и за нас имат цена преди всичко като документ за едно литературно начало и развитие.

Първите рецензии излизат веднага с появата на разказвача Йовков.

Преди още писателят да събере творбите си за войната в самостоятелна книга, Михаил Арнаудов пише: „Макар тия разкази, пръснати в разни списания, да са едни от първите печатани произведения на младия автор, те носят много белези на несъмнен талант.“[2] Проф. Арнаудов дава висока оценка на всички писани до момента Йовкови разкази. Определя автора им като поет, който схваща живота, разкрива душите и ни „кара да се сродим с образите“. Изтъква умението му да разграничи и представи като завършени за себе си цели събития, представляващи ярко свързани помежду си моменти. Авторът, публикувал първата рецензия за Йовков, дава висока оценка на изкуството му да изобразява, сочи наблюдателността (качество, което всички Йовкови критици отсега нататък ще изтъкват), спира се на въображението и на духовитите и находчиви срав-

---

[1] Настоящата работа е част от едно по-цялостно изследване на Йовковото творчество от този аспект.

[2] М. А р н а у д о в. Разказите на Йордан Йовков. — Отечество, г. III, 1916, кн. 36—7,3 с. 10.

нения. Определя Йовков като художник, „който рисува само импресионистически: с малко черти той ви загатва и пейзаж, и физиономия. Съществена за него е душата: душата на хората, които вижда и постоянно наблюдава, душата на мъртвите предмети, оживели под неговия поглед и неговата собствена душа най-сетне, с която читателят бързо се слива, за да тръпне и се вълнува като нея."

Почти по същото време е писана и рецензията на Боян Пенев, която носи дата 10 май 1916 г. Както показва бележката на редактора, това е по всяка вероятност доклад по случай награждаване на Йовков. След смъртта на проф. Боян Пенев той е открит в стенограмите му, дешифриран е и е предаден изцяло на страниците на „Съвременник" от 7 май 1937 г.

Освен острата наблюдателност и възприемчивост Боян Пенев изтъква умението на Йовков да изрази в съответна художествена форма тези впечатления. „При това — пише ученият — Йовков никъде не е еднообразен — не излага едни и същи епизоди и настроения. Неговият поглед постепенно разкрива нови неща, нови фигури, незабелязани по-рано, обгръща от всички страни картините на боя и бойното поле, — а всеки нов епизод, всеки нов живописен елемент загатва за нови страни от неговата поетическа възприемчивост и способност за пластично рисуване. За да оживи още повече тия изображения, авторът представя на места случайни епизоди, отделни човешки фигури, които изглеждат незначителни на пръв поглед, но които в същност имат типично значение, разкриват някоя характерна, съществена подробност." Боян Пенев е във възторг от високата художественост и съдържателност на Йовковите разкази, от правдоподобността на изображението, от дарбата на писателя да ни въведе в „една втора действителност, в която неусетно се пренасяме и преживяваме нейния ужас".

За разлика от някои тълкуватели на военните разкази на Йовков, за което ще стане дума по-долу, навсякъде проницателният поглед на критика открива състраданието на автора „към измъчения човек, неговата скръб при вида на опустошенията и разоренията, които оставя след себе си една озверена маса, хипнотизирана от кървавата стихия на войната. . . В същото време навред в разказите на Йовков се долавя затаена, но силна обич и привързаност към родния край — една дълбока обич, на която са чужди приструеният патос и декламацията."

Като ценно качество на повествованието Боян Пенев сочи лирическия елемент, вложен в разказите на Йовков. Той високо оценява личните изживявания и настроения, обагрили обрисуваните моменти, чувството на автора, изразено чрез „особената наредба на думите", чрез ритъма на речта и умелото подбиране на изразните средства, което не само одухотворява още повече картината, но и по думите на критика „усилва въздействието, що оказват те на читателя".

Още едно качество на Йовковите разкази получава висока оценка от Боян Пенев — техният стил. В отлика от Михаил Арнаудов, който говори за „малки недостатъци на стила", проф. Б. Пенев определя Йовковия изказ като най-съответствуващ на неговото душевно състояние, слово, което прекрасно изразява преживяното и видяното. „Стилът му е оригинален, свеж и с вътрешно движение — четем в статията на Б. Пенев. — В лиричните места ритъмът на този стил и чувството на автора са в пълна хармония. Йовков се старае да избягва шаблонните фигури и фрази, стереотипните сравнения, които са лишени от емоционална и пластична стойност."

Всички критици, които спират погледа си на Йовковите творби, дават изключително висока оценка на майсторството на писателя да си служи с красива, точна и изразителна реч. Изтъкват „живостта, картинността, пластиката". „Нагледността в изображението — пише Стефан Попвасилев — тъй много характерни за Йовковото повествование и тъй щастливо съчетани с ясната мисъл на писателя и живото негово слово, се още пò подсилват с някои средства на художе-

вен израз.“[3] И така Стефан Попвасилев спира вниманието си на употребата на сравненията, на „засилената глаголност“, на „безсъюзието“, на синтактичния строеж на речта, на елиптичните изречения. След като разглежда всички особености на Йовковото слово, обобщава: „А Йордан Йовков е именно от тия наши общопризнати писатели, които творят с истински поетически дар, които познават и обичат своя език.“

Сам Йовков е обръщал голямо внимание на изказа в творбите си и се е стараел да намери най-точната, най-подходящата дума за обрисуване на събитията или героите. Пред Спиридон Казанджиев писателят споделя: „Думата е страшно нещо; в нея са затворени изразните средства на всички изкуства: бои, линии, форми, движения, звукове — всичко, стига да можеш да боравиш с тия нейни богатства. А това не е лека работа. Аз едно време си бях поставил за цел така да овладея езика и да си служа с него.“[4]

И във военните разкази, и в следващите сборници на Йовков езикът и стилът му са забелязани и нееднократно критиката е изтъквала тяхната висока стойност. Някъде е отделено доста място за лекото и сръчно използуване на изразното богатство на речта, дори са правени опити за изследване на вокализма, на лексическия и синтактическия строеж на творбите му, но големи открития или пък развитие в преценките до края на 30-те години не се забелязват.

Първият сборник, в който писателят събира разказите си, излиза през 1917 г., а на следващата година се появява и вторият том. Критиката откликва възторжено. В произведенията на белетриста тя открива не само надежден писател, но и човек, който по свой начин мисли и чувствува различно от всички други. Обръща внимание на бойните картини и на богатството от войнишки типове, както и на отделни образи и на сложни ансамбли, обрисувани с пластика и дълбоко разбиране.

Божан Ангелов пише: „Налице има една значителна сума от художнически качества, които са заложби и верни залози за неговото развитие и за надеждите, които той възбужда. Преди всичко г. Йордан Йовков обладява една достатъчно ясна, реална фантазия, която се опира на вярно и богато наблюдение. . . Той вижда и слуша хубаво, ясно и богато, схваща пълно и точно, прониква дълбоко, разбира и оценява разумно, а фантазията му комбинира нормално, хармонично.“[5]

Подробно се спира на военните разкази и Владимир Василев. Според него писателят, без да е апологет на войната, търси ония моменти в нея, които „покриват неговото извънредно добро, суверенно чувство за живота“[6]. Според критика Йовков е привлечен от „хищно любопитство“, войната го примамва с „екзотиката на своите краски и с интензивността на своите преживявания“: „Войната идеше с хиляди тегла и ужаси, хиляди невидени и непреживени случки“ — казва Йовков, а именно тези думи Вл. Василев тълкува като израз на радост за белетриста, или „трепет пред пътешествията из далечни страни, които предлага войната“. Според критика Йовковият поглед не търси нищо друго освен величието на военните сцени. Оттам идело и увлечението му да рисува най-вече масови сцени, да изпуска единицата, защото „видът на хилядите множества го сякаш подига на криле и му внушава илюзията на непобедимост“. Подобно на други свои братя по перо Василев не вижда „ни една гримаса на ужас“ на лицето на писателя. Това той отдава на чисто естетическия елемент на „само-

---

[3] Ст. Попвасилев. Строеж на речта у Йордан Йовков. — Родна реч, г. IX 1935—1936, кн. 1, с. 7.

[4] Сп. Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 93.

[5] Б. Ангелов. Разказите на Йордан Йовков. — Пряпорец, г. XX, бр. 134, 15 юни 1918, с. 2.

[6] Вл. Василев. Маршът на победата и на смъртта. — Златорог, г. I, 1920, 45—61.

удовлетворение“, който „го издига и с който надделява физическата болка на страданието. Смъртта тук е увенчана с апотеоза на една красота, защото иде във вихъра на един силен и могъщ момент на живота. Масите се стремят да го изживеят, към него ги тласка някаква невидима сила“. Едва ли ще се съгласи някой днес с тълкуването на Вл. Василев, че масата копнее да изживее този величествен момент — смъртта. За критика войната не е нещо повече от една импозантна арена, в която стойност има само красивата смърт и героичните подвизи и точно заради това приема така Йовковите разкази. Може би и голяма част от едностранчивите анализи на Йовковата военна проза от пролетарската критика у нас се дължат на подобни тълкувания, представящи писателя като личност, опиянена от войната и нейните величави гледки, екзалтирана от устрема на победата, захласната в естетиката на смъртта.

Вл. Василев има и множество верни наблюдения по отношение на военните разкази. Той първи в нашата литературна критика определя чувството към родината като идентифицирано в голяма степен с чувството към земята у Йовковите герои.

Служейки си с апарат, преситен от терминология, критикът изтъква темперамента на автора, талантливите описания на природата, чувствата, които владеят героите, зрителните и слуховите речеви особености.

Още същата година статията подбужда критическите страсти и става обект на обсъждане. Александър Балабанов, възмутен от злоупотребата с термините, пише: „Човек не може да схване дали това е схематичен учебник по поетиката или анализ на произведенията на един писател.“[7] И с право бележи, че в статията на Василев има недостатъчно „изтъквания и показвания“, а изобилстват на доста места необоснованите суперлативи.

В рецензията си за военните разкази на Йовков Вл. Василев отправя и някои незаслужени критики към писателя, упреквайки го в голяма обяснителност при описанията на героите и неуместна авторова намеса. Според критика авторът не остава „безучастен“ към действията и разговорите на героите си, а се намесва най-активно — взема думата, допълва, характеризира, като не оставя персонажа да се прояви свободно. „Тъкмо някой отвори уста — протестира Василев, — и — чакай аз да кажа! Неговите впечатления за тях, възторгът или очарованието от делата им са тъй силни, че изместят самата личност от едно по-продължително и спокойно наблюдение и писателят не може да фиксира по-съществено и трайно.“

Висока оценка от литературната критика получава склонността на Йовков към вярно наблюдение и правдив анализ на душевното състояние през време на сраженията. Критиците определят Йовков като единствения ни писател, обогатил нашата литература с нещо ново и ценно, а именно с това, че не само правдоподобно разглежда душевното състояние на воюващия, но и високохудожествено го пресъздава.

Тълкуванията на бойните действия, възпроизведени в разказите, са най-противоречиви. Константин Гълъбов разглежда битката като висш момент в живота на човека, когато и най-нищожното същество придобива нещо благородно. Другата духовна черта, предизвикана като реакция на войната, на която се спира Гълъбов, е състраданието на ближния, което в този момент е още по-силно, отколкото всеки друг път. Отново сраженията са определени и като естетичен момент, в който „героизмът и себеотрицанието придобиват една особена красота за воюващия, мъжка красота, такава, каквато живее тя в идеалната представа на античния свят“[8].

---

[7] Ал. Балабанов. Списания и списатели. — Огнище, г. II, 1920, кн. 1, 1—13.

[8] К. Гълъбов. Разказите на Йордан Йовков. — Общ подем, г. XX, 1918, кн. 9—10, с. 482.

Критиката често търси близост между Йовков и немския певец на войната Лилиенкрон. Изтъква, че нашият писател има нещо от влеченията на Лилиенкрон към походния живот и нещо от детското му любопитство и захласнатост в картините на битките. Неведнъж в статиите от 20-те и 30-те години се търси сходство и между баталните сцени на Лев Толстой и Йовков. Вл. Василев се спира на разликата във възприемането на боя от героите във „Война и мир“ и войниците на Йовков. Василев констатира, че докато Тушин, Ростов или княз Андрей са екзалтирани или упоени в сражението, „готови с наслада да умрат пред очите на императора“[9], то на Йовковите герои са чужди тези въодушевления. Очевидно тук критикът проявява повече мъдрост в преценката си — обръща внимание на „трезвостта“, с която войниците отиват на бой и с която посрещат смъртта. И както правилно забелязва, „войникът, който е преживял, се е срещнал с художника, за да се родят единствените по своето внушение хроники и разкази“.

Още един автор отхвърля каквато и да е прилика между „Война и мир“ и Йовковата бойна белетристика — Димитър Б. Митов. Само че Митов е на коренно противоположни позиции от тези на Вл. Василев. „Целият безсмъртен роман — заявява критикът за „Война и мир“ — е едно страшно обвинение срещу великата безсмислица, наречена война, когато Йовков просто се възхищава от нея и тя е единствената стихия, която раздвижва всичката му кръв, пробужда неговия темперамент.“[10] По-нататък Митов обяснява, че за Йовков войната не е някакво страшно зло, а дейност, в която „блясват характери, калят се воли“. Определя военните разкази като прекрасни картини от сражението, където писателят „не протестира за жертвите, които падат“. Д. Б. Митов още повече се увлича в съжденията си, като твърди, че „чужд на всякакъв социален сантиментализъм, Йовков на някои места дори се подиграва срещу опитите за пацифизъм“. Следва цитат от „Земляци“, който е използуван като образец на бликнало войнолюбиво чувство и доказателство на Йовковото възхищение от войната, докато в същност цитираният от Митов пасаж може да се тълкува като един от примерите на Йовковото отричане на войната чрез искрен и дълбок хуманизъм.[11] Но Митов не го вижда. Не забелязва и много други места във военните разкази, които са образец на човеколюбие и отрицание на войната. Напротив. Той твърди, че никъде Йовков не протестирал срещу войната, че за него тя била нещо първично, начало, без което не може и е нужно, величествена стихия, която създавала личности и водела хората към борба за по-висок идеал, и т. н. Дори и там, където Йовков се ръководел от желанието си да бъде по-верен в рисуването на войната и е искал да запази известна обективност, той предавал протеста на героите си с една вътрешна, едва доловима подигравателност към тяхното „фразьорство“ и т. н. и т. н.

Прилични на тези, дори в още по-заостren вид, са разсъжденията на Георги Бакалов. Още в първата си книжка сп. „Звезда“ излиза със съкрушителни нападки срещу Йовков. Критикът е възмутен от „казармената идеология“ на белетриста, която го унижавала до възвеличаване на ордените за храброст, от чувството на „особено вълнение и дори открита гордост“ само при спомена на името на еди коя армия“. Упреква Йовков в поклонничество на „българския империалистически милитаризъм“[12]. Напомня за добруджанския произход на писателя, който трябвало да го „въоръжи против казионния милитаризъм, виновник за

---

[9] Вл. Василев. От 1920 до днес. Йордан Йовков. — Златорог, г. XIV, 1933, с. 187.

[10] Д. Б. Митов. Белетристи. А. Страшимиров. Елин Пелин. Йордан Йовков. С., 1939, с. 121.

[11] Вж. цит. кн., с. 122.

[12] Г. Бакалов. — Звезда, г. I, 1932, кн. 1, с. 41.

анексирането на Добруджа към империалистическа Румъния“. И по-надолу авторът на отзива прави заключението, че „шовинизмът на Йовков не се обяснява с идеята за освобождението на Добруджа, а с класовата, с буржоазната негова идеология“.

Предубеденост лъха и в мнението, че според Йовков не съществувал друг живот за селянина освен този на „принудителната служба на „скотинката“, както царският генерал наричаше войника“. Йовков е подложен на критика и за това, че от творбите му отсъствуват борбите против „буржоазната класа и нейната държава, в която истински съюзник и ръководител се явява индустриалният пролетариат“. Бакалов определя отношението на Йовков към селянина като „презрително“: „Като баталист на империалистическата война Йовков гледа на селянина с очите на буржоата; като на пушечно месо.“ И дори отива още по-далеч в критическия си патос: „Ако г. Йовков пожелае да види фигурата на прононсиран писател на буржоазията, който в своите произведения изпълнява „социалната поръчка“ на своята класа, да обработва общественото мнение в милитаристичен дух за подготвяне на нова империалистическа война — то нека той надникне в огледалото.“

Две години по-късно сп. „Звезда“ отново критикува Йовковите военни разкази. Пак се говори за дребнобуржоазна идеология, „разлята“ в разказите на писателя. Славата на Йовков като творец се състояла в „защитата на фашизма и империалистическите войни“ и в отрицанието на „работническите борби и идеали“.[13] И добавя: „Целта е: работните маси да се объркат в сомнамбули, да знаят с възторг да мрат за делото на капиталистическата класа. Разказите на г. Йовков, пълни с лъжи и заблуди, днес са в услуга на империалистическата политика, на настоящата психологическа подготовка на империалистическата и антисъветска война“. Тези настроения се запазват и към други Йовкови творби. За „Грехът на Иван Белин“ Георги Бакалов пише: „Писателите отвъд бариерата съвсем са изгубили компаса. Вместо хуманност към хората, които колесницата на бясната буржоазна диктатура смазва с хиляди пред очите им, те ни занимават с какви ли не непотребни работи, а пък г. Йовков ни учи на човещина към вълците, вълчиците и вълчетата. . .“[14]

Най-характерните черти за Йовковите военни разкази, пък и за всичко, писано от белетриста след тях — хуманността и нравствеността, — критиците от 20-те години почти подминават. Едва през следващото десетилетие Георги Цанев говори за „хуманност и нравствена сила у човека“, за „здравата морална основа“ на Йовковия свят“.[15]

* * *

През 1926 г. излиза от печат сборникът „Последна радост“. Второто издание от 1933 г., а и всички следващи са озаглавени „Песента на колелетата“. Към тази книга критиката не е особено щедра, що се отнася до количеството на отпечатаните рецензии. По-често се срещат мнения за разказите, пръснати в материали, които разглеждат цялостното творчество на Йовков.

Статиите за „Песента на колелетата“ говорят, че въпреки някои значителни критически прозрения (забелязана е решаващата роля на пейзажа, умението на Йовков да рисува стари турци, които го привличат с епическата си завършеност, със стройния си светоглед, с култа си към красотата и себапа) остават и недокоснати проблеми — хуманизма, композиционните особености на разказите, чародейната сила на творческия труд.

---

[13] Т р. Д у х о в. Йордан Йовков. — Звезда, 1934, кн. 20—21, с. 635.
[14] Г. Б а к а л о в. Човещина към вълците. — Нов път, г. I, 1924, 18—19, с. 584.
[15] Г. Ц а н е в. — Мир, г. XLIII, бр. 11 171, 16 окт. 1937, с. 2.

* * *

Една година след „Последна радост“ вижда бял свят любимата рожба на Йовков — сборникът „Старопланински легенди“. Още същата година книгата е обявена за изключително събитие в литературния ни живот. Всички значителни списания и вестници, а и много от периодичните издания в провинцията поместват възторжени отзиви за легендите. За сборника пишат повечето от изявените имена на критическата ни мисъл по онова време. През 1939 г. се появява и първото самостоятелно литературно изследване — книгата на Велчо Велчев „Йордан Йовковите Старопланински легенди“.

Лавината от рецензии, отзиви, мнения и бележки сама по себе си говори за изключителния интерес към легендите. Изказва се мнението, че този сборник е един от най-високите гребени на нашата белетристика, че с него биха се гордеели и литератури с далеч по-богато минало от нашето, че „Старопланински легенди“ е „най-поетичното“ произведение на добруджанския певец, че това не е обикновена книга, а „документ за рядката творческа сила на Йовков. . . Тя е едно отрадно предчувствие, че в негово лице ще имаме може би и дългоочаквания белетрист на нашето минало“.[16]

Разбира се, не липсват и хиперболизации. Йордан Ганев, подведен от голямата си любов към Йовков и от силното си земляческо чувство, пише: „. . .Нашият Балкан е възпят тъй дивно, тъй приказно, както никой наш автор не е възпял никой кът от страната ни.“[17] Вероятно доста снизходителни усмивки са предизвиквали подобни суперлативи, след като сме имали вече Ботевия шедьовър „Хаджи Димитър“ и Вазовите прочувствени стихове за природата и живописните му пътеписи. Но пък едва ли някой се усъмнява в искрения възторг на техния автор, в неговото преклонение пред таланта на Йовков и във въздействието на тези десет разказа върху съвременниците на писателя.

Единодушно е мнението на критиците, че легендите представляват сказания за любовта, химни на силни душевни преживявания, в които има колкото идиличност, колкото романтика, толкова и картини от родния бит — познат, близък, но даден някак ново, свежо, показан в оригинално осветление. Изтъкват замайващата простота на живота, а заедно с това и непостижимата прелест на разказването, липсата на каквато и да е преднамереност, подправеност или изкуственост. Спират се на необикновените герои — хора, каквито не се срещат постоянно, а силни, цялостни характери, обикновено с неособено сложна душа, обладани от някоя страст, в която изпепеляват. По думите на Вл. Василев това са „образи, които подчиняват със своята духовна масивност“[18].

Голяма част от достойнствата на легендите се отдава на Йовковото вълшебство на разказване, на свежия му и красив стил — богат и силен и сдържан едновременно, който се явява като показател за неподозираните богатства на българското слово.

„Старопланински легенди“ е единственото Йовково произведение, предизвикало изключително положителни отзвуци сред литературната критика. То, както никое друго, е прието, без да предизвика бурни вълнения, спорове, полемики, упреци, а се радва само на похвални мнения. За разлика от другите книги на писателя „Старопланински легенди“ е и най-цялостно, и най-вярно анализираната творба на Йовков от неговите съвременници.

От многобройните отзиви и рецензии, които заливат периодичния печат, заслужават по-особено внимание статиите на Георги Цанев, Малчо Николов и

---

[16] Ц в. М и н к о в. Старопланински легенди. — Лит. новини, г. I, бр. 16, 1928, с. 3.

[17] Й. Г а н е в. Старопланински легенди от Йордан Йовков. — Котленски край, бр. 19, 12 дек. 1928.

[18] В л. В а с и л е в. — Златорог, г. XIV, 1933, с. 188.

книгата на Велчо Велчев. Те дават представа не само за приема на легендите, техните качества или пропуски, но и за състоянието на литературнокритическото ниво на Йовковите съвременни критици.

През 1928 г. от Прага пристига рецензията на Георги Цанев. В нея критикът прави задълбочен анализ на разказите. До появата на тази статия никой не разглежда така основно и в детайли легендите. Действително в много отзиви се изтъкват заслугите на творбите, изказват се верни мнения, но първата задълбочена разработка, написана с истински професионализъм и разбиране, е тази на Г. Цанев. В нея критикът отделя голямо внимание на фолклорните елементи в легендите. Подзаглавните надписи на разказа — според Цанев — имат за цел само да загатнат за съответните събития, а „фабулата като цяло е плод на творческата инвенция на автора. Това важи особено силно за ония легенди, чието мото е от някоя народна песен. Мотото има тук единственото предназначение да посочи, че по дух и характер разказваното е близко на известна народна песен или на няколко.“[19]

По-нататък авторът разглежда мястото на фолклора в сюжетното развитие на разказите. Посочва зависимостта между живота на Йовковите герои и съдбата на лицата в съответната народна песен. Вследствие на сериозни наблюдения и проучвания Цанев констатира, че най-голяма близост с народните песни има „Индже“. „Съдбата на главния герой — казва критикът — тук е обобщение, чиито елементи се намират в различни народни песни.“ Но Г. Цанев няма пред вид едно механично събиране на елементи от фолклора и преработването им. Нито пък пренасяне на отделни сюжетни звена от народните песни в разказите на писателя. Не. Критикът подчертава, че на народната творба трябва да се гледа преди всичко „като на суров материал и по-точно — част от суровия материал. С него Йовков постъпва така, както и с наблюденията и фактите от съвременната действителност — пресъздава ги творчески. По този начин работите му запазват своята абсолютна оригиналност.“

Като водещ мотив и основен патос на „Старопланински легенди“ Цанев с право сочи любовта. За критика любовта у Йовковите герои е „ведро и светло чувство и преди всичко чувство, а не опустошителна полова стихия, помрачаваща нравственото същество у човека“. Критикът е проникнал дълбоко в сложния механизъм на любовното преживяване на персонажите, извличайки оттам пречистващото, облагородяващото, възвишаващото, до което води любовта у Йовков. Георги Цанев би могъл да посочи и разрушителната сила на любовта, както е например в „Постолови воденици“. Може би съзнателно той се е ограничил само в любовта, която извисява човешкия дух, защото тя именно е доминиращата в легендите. За разлика от Стефан Станчев, за когото любовта в разказите е „едновременно плътска жажда и духовна стихия, чиста еротика, която омагьосва и завлича белязаните си жертви“[20], Георги Цанев улавя вярно същността на любовното чувство, което е огромно и неуловимо за разума, но разбираемо и мило за всяко сърце. Любовта в легендите е в унисон с цялостната характеристика на героите, определени сполучливо от критика като хора, чужди на рационализма, далеч от логиката на ума. „Тяхната логика е най-често логика на сърцето, животът им е предимно живот на душата.“ Оттам и тая решителна, властна и всепобеждаваща сила на любовта.

Георги Цанев оценява високо Йовковото преклонение пред красотата, храбростта и смелостта, които понякога играят ролята на морална сила. И критикът с основание намира единството на „Старопланински легенди“ именно в мотива за любовта, взет заедно с другите посочени елементи. Те — по мнението на

---

[19] Г. Цанев. Старопланински легенди. — Златорог, г. VIII, 1928, кн. 9, 390—394.

[20] Ст. Станчев. Легендите на Йордан Йовков. — Бълг. мисъл, 1939, кн. 10, с. 547—562.

Цанев — създават от легендите „не механичен сборник, а истинска книга с единна стихия, с единна душа“.

Отсега нататък Г. Цанев отново и отново ще се спира на Йовковото творчество. Ще разширява и задълбочава анализите си, ще открива нови силни страни, ще посочва недостатъци. В негово лице Йовков ще има един от най-системните, най-верните и най-дълбоки тълкуватели.

Подчертан интерес към „Старопланински легенди“ проявява Малчо Николов. Той посвещава няколко отзива на този сборник и една цяла глава в книгата си за Йовков.

Заслуга на Николов е откриването у Йовков на едно „чудно примиряване на душата на романтика с тая на реалиста“. „Поради това — пише по-долу критикът — ще бъде погрешно да се пристъпва към нея с мярката на един чисто реалистичен мащаб: чисто реалистичните изображения са осеяни с някаква неизяснима тайна — действителността остава приказка.“[21]

Принос на Малчо Николов са и оценките му за Йовковото майсторство да рисува природата. В този сборник той определя писателя като най-големия пейзажист за времето си. Силата на въздействието Николов открива не само в широкия замах и свежия колорит, а преди всичко в „одухотворяването на природата, в умението му да се сродява с нея. В същност планината у Йовкова съвсем не е декоративна рамка, нито фон — тя е живо действуващо лице. Видяна е през призмата на един романтичен възторг — в цялата ѝ внушителна грандиозност, ярко осветена, динамична дори и в моменти на спокойствие.“

В книгата си Николов прави подробен анализ на отделните герои от легендите и на похватите, с които са изградени. Сравнява ги с постиженията в разказите за войната, като заслужено ги поставя много по-високо по художественост и внушителност. Открива израстването на писателя и по отношение на композирането. „От широко описателни и аналитични“ — каквито са според критика първите разкази на Йовков, творбите са станали „живо изобразителни и синтетични, вътрешно съсредоточени“. Николов подчертава умението на писателя „да завърти всичко около една ос, да го съобрази с главния герой“.

Заслужена висока оценка получава разказът „Индже“, наречен от критика „най-яркото живописно платно“ на Йовков. Във вярна посока са много от разсъжденията му, но в основния момент — нравственото прераждане на героя — Николов се подхлъзва по видимото и приема като единствен подтик за обрата на Индже момента, в който чува проклятието на стария свещеник. „Думите на това страшно проклятие — коментира Николов — пронизват като с ножове душата на Индже и ето, идва като чудо на възкресението — Ариман се превръща в Ормузд, Сатанаил — в Михаил; поемата на злото — в най-възвишен химн на хайдутина — народен закрилник и спасител.“

Същото тълкуване срещаме и една година по-късно у Велчо Велчев. А духовното прераждане на Индже отдавна е намерило своя верен интерпретатор в нашата литература. Г. Цанев казва: „Копнеж и мъка по изгубена любов — любов към жена и обич към чедо — пробуждат съвестта у Индже и го преобразяват от кървав враг на българите в техен закрилник.“[22]

Възхищението на Малчо Николов от „Старопланински легенди“ е толкова голямо, така е запленен от идеи, образи и картини, че недостатъците, които вижда, сякаш се страхува да ги посочи. И много внимателно, предпазливо, някак мимоходом споменава за външните ярки ефекти в „Най-вярната стража“ и за съществуващата разпръснатост в „Юнашки глави“ или сантиментализма в „На Игликина поляна“.

---

[21] М. Николов. Старопланински легенди. — В: Творческият път на Йордан Йовков. С., 1938, с. 29—44.

[22] Г. Цанев. Писатели и творчество. С., 1932, с. 83.

Интересна като опит за вникване в литературно-естетическата същност на легендите е книгата на Велчо Велчев „Йордан Йовковите Старопланински легенди“, издадена в София (в печатницата на С. М. Стайков) през 1939 г. Това е най-обемното изследване на отделна Йовкова книга до края на 30-те години. Тук си дават среща повечето от постиженията и недостатъците на литературната ни наука от това време.

Проблемът за композицията е един невралгичен пункт за критиката. Много автори се захващат да го изясняват, стигат до някъде, но убедителни резултати не постигат. Правят се отделни прозрения, но цялостно, обосновано разработване от този период няма. Грешките са обикновено едни и същи. Непозната остава за нашите критици сложната полифонична композиция на Йовковия разказ. Не правят изключение от общите слабости и анализите на Велчо Велчев. Например за „Юнашки глави“ критикът казва: „Сюжетната нишка сякаш се двои към дяда Руся и към Милуша. В съотношението на тия два образа трябва да търсим, да догонваме в същност идейния ключ на произведението.“ Това „двоене“ Велчев приема като недостатък на композицията изобщо за разказите на Йовков. С такова повърхностно тълкуване на композицията се срещаме не само тук, а и при анализа на други легенди. То е характерно не само за Велчо Велчев, но и за всички критици, обърнали поглед към композиционните особености на Йовковия разказ. И резултатът е бил един и същи, защото самата ни литературна наука от онова време не е могла да даде категоричен отговор на възникналите въпроси около композиционната същност на разказите. Това става възможно едва тридесет години по-късно в лицето на Искра Панова.

Докато повечето от анализите на Велчев са по-разширени разработки на вече известни мнения, то за „Постолови воденици“ дава едно ново, оригинално и обосновано тълкуване: „Греховното дяволско начало се крие в необузданата страст. Негов прародител е сатаната, яздещ на пръч, според богомилското предание. Героинята на разказа, Женда, е жива плът на това начало. . . Идеята се развива главно в съотношението между Женда и козаря Марин. Пръчът и битовата рамка (Върбан, баба Ана, дядо Иван, пътниците) служат да отсенят главната сюжетна нишка, да я подчертаят по-дълбоко. Йовков твърде близо се е сродил с народното богомилско предание. . . Целият разказ се чувствува като някакво сказание в духа на богомилските религиозни представи, с явно изтъкване на светското начало. Български мит за грехопадението.“

Книгата на В. Велчев дава обширна характеристика на художественото майсторство на Йовков. Проследява в отделните разкази ролята на повествователя и начина, по който той изгражда образи и картини. За първи път в литературната ни критика са разгледани така подробно значението и характерът на лексиката, на синтаксиса и изобщо на езиковия материал на легендите. Определя службата на простото и сложното изречение, открива художествената им целесъобразност. Велчев не пропуска да даде оценка и на така характерните за синтактичния строеж на „Старопланински легенди“ повторения и паралелизми.

Изследването „Йордан Йовковите Старопланински легенди“ въпреки някои повърхностни преценки и заключения е още една крачка по пътя за правилното разбиране и оценяване на Йовковия сборник.

* * *

Докато литературната критика определя „Старопланински легенди“ като „най-поетичната“[23] книга на Йовков, то „Вечери в Антимовския хан“ е формулирана като неговата „най-мъдра“[24] творба. Тая мъдрост е открита в „широкия

[23] В л. В а с и л е в. От 1920 до днес. — Златорог, г. XIV, 1933, с. 194.
[24] Пак там.

и неизменен план на живота, на който се проектират всички хора“, всички характери, всичко изобразено. Погледнати от дистанцията на времето, събитията имат вече други измерения в сравнение с тези, които са били в момента. Друг е вече и смисълът, дошъл от богатия житейски опит. Тук открива критиката и привързаността на Йовков към старите хора. Старците — дядо Гено, Иван Белин, дядо Щерю — са носители на опита, на мъдростта. Новият сборник на Йовков, както и предишните отново възбужда много възторзи. Едни от критиците (Г. Цанев, Ив. Мешеков) задълбочено вникват в творбите, други се отдават изцяло на чувствата, обзели ги при прочитането на книгата. От край до край в своите отзиви те възхваляват автора в приповдигнат, патетичен тон, изтъкват неговите качества, говорят за омаята на разказите му, без обаче да посочат нещо конкретно в тях. В повечето случаи тези „рецензии“ имат верни, но прекалено общи преценки и преразказване на съдържанието.

Други критици пък не се спират на достойнствата на творбите, а се впускат само в търсене на недостатъците, и то недостатъци, открити от една доста субективна позиция. Людмил Стоянов упреква Йовков, че се губел във второстепенни неща, че при него дълбокият трагизъм на живота отстъпвал на външната обрисовка: „Пейзажът, атмосферата — излизат на пръв план. Животът не се движи спонтанно с доброто и злото в него, а се поукрасява, ретушира, поставя се в хубава рамка. Всеки отделен момент във всеки разказ на Йордан Йовков е една красива поза.“[25] Людмил Стоянов обвинява писателя в пристрастие към леките външни ефекти. Определя го като „рисувач на жанрови картини, моменти, дадени с пластична строгост, но без живата спойка на жизнения опит на присъщия на живота динамизъм, почти без борба, неодушевени, сякаш снети върху платното на екрана. . . Този особен, станал вече втора природа и очевиден недостатък в творчеството на Йордан Йовков, не би бил тъй прискърбен, ако не водеше към други, по-опасни и преди всичко: към наивен алеризъм.“

Различна по характер е статията на Ив. Мешеков. Макар и някъде пресилена, тя се стреми да обхване и анализира цялостно проблемите в книгата, търси и показва заслугите на писателя, определя и средищното значение на Антимовския хан за разказите. Мешеков дава висока оценка на Йовковото художествено майсторство, на таланта му да постига единство между съдържание и форма и докато Сп. Казанджиев се сблъсква на моменти със съмнението, дали Йовков е истински творец или само обикновен писател, представящ видяното, Мешеков заявява: „Нищо измислено, подражание, копиране на действителността, а вред все тая творческа интуиция и художествена идея.“[26] Особено голямо значение критикът отдава на способността на Йовков правдиво да представи психологическите изживявания на героите си и чрез външния израз да ни подсказва вътрешното състояние. Като особено ценни качества на разказите критикът сочи затаения лиризъм и чувството, предадено в „епическия или класическия си облик“. Изтъкната е дарбата на писателя да „рисува просто и ясно за всекиго, както народният разказвач или големите майстори“.

Висока оценка за „Вечерите“ дава и Г. Цанев. С присъщата му далновидност критикът прониква в дълбините на душевните изживявания у героите, за да достигне до тяхната истинска същност. За Мешеков Сарандовица е една демонична жена. Тя „омагьосва и разсипва мъжете и не дели любовта от сметката, сърцето от кесията“. За Г. Цанев обаче Сарандовица е „магия“ на красотата, „която привлича не само клиенти, но и особен род поклонници. И всички — млади и стари — са хипнотизирани от нейната усмивка и свободен весел характер.“[27]

---

[25] Л. Стоянов. Йордан Йовков. — Бълг. мисъл, г. II, кн. 7—8, с. 537—544.
[26] Ив. Мешеков. Вечери в Антимовския хан. — Златорог, г. IX, 1928, кн. 8, с. 396.
[27] Г. Цанев. Писатели и творчество. С., 1932.

С право Цанев обяснява, че това привличане невинаги е „любов, не е дори и флирт, а особено приятно чувство, радост, която хубавата жена пръска наоколо, с което привързва към себе си простите, примитивни души“. Критикът не се спира в детайли на образа на Сарандовица. Не се опитва като Мешеков или като Павел Михайлов да класифицира нейната красота като „физическа хубост, а не душевна“, нито определя държането ѝ като едно или друго, водено от „едничката цел да печели пари“.[28] Г. Цанев се спира на Сарандовица само дотолкова, доколкото му е нужен този образ, за да изтъкне неговото влияние върху околните, да покаже силата на красотата, която се издига над добро и зло, над скромност и алчност и придобива нравствени измерения.

Още тук, в статията си за „Вечери в Антимовския хан“ Г. Цанев изтъква и умението на Йовков да прониква вещо в тъмната област на животинското съзнание. Високо оценява дарбата на писателя да улавя инстинктивните реакции на животните и да ги предаде като преживявания на разумни същества, превеждайки ги в познати психологически категории.

По-късно, когато излиза последният сборник с Йовкови разкази, Цанев отново се връща към предишните творби, в които с изключителен дар писателят навлиза в душата на безсловесните. В „Ако можеха да говорят“ критикът открива нещо истински значително: „Хора и животни тук са сплетени в един общ живот, те са равнозначни герои в една обща жизнена драма. На пръв план изпъкват ту едните, ту другите. От преживяванията на човека се преминава естествено и неусетно към участта на животното или обратно. По тоя начин в тези разкази на Йовков не може да се каже кои собствено са главните герои — хората или животните. Съдбата и на едните, и на другите ни засяга с еднаква сила и внушение дори когато тия две съдби са изправени една срещу друга.“[29]

Цанев с възторг говори за начина, по който са представени животните, за изключителната наблюдателност на Йовков върху селския живот, за умението му да подчертае жизнената връзка между селянина и неговия добитък, за начина,по който е разкрита тази връзка. И отново нарича Йовков „най-добрият художник в нашата литература в изобразяването на отношенията между хора и животни“.

Критикът е очарован от начина, по който са подредени разказите и най-вече от „особената връзка помежду им“. „Ако можеха да говорят“ е в същност един роман“ — идва до заключението авторът на статията. Това е една забележителна по своята проникновеност констатация. И днес, повече от четиридесет години от изказването на тази мисъл, при редицата литературнокритически и исторически проучвания за Йовков съвременните изследователи все повече се убеждават в правотата на извода, направен от Г. Цанев в средата на 30-те години.

По същото време излиза рецензия за сборника и от Георги Константинов. И той стига до мисълта, че „Ако можеха да говорят“ би могъл да се приеме и като роман. Прави сполучлива съпоставка с „Под манастирската лоза“ от Елин Пелин и Йовковите цикли. С право определя Елин Пелиновите като „обединени условно само от сродна художествена идейност“[30], а при Йовков открива „постоянни герои и моменти, които още малко биха поставили всички разкази във фабулна зависимост един от друг“. Но докато у Г. Константинов като че се чувствува известно колебание да приеме сборника за „роман“, спиран от липсата на явна фабулна зависимост между разказите, то Г. Цанев с увереност пише:

---

[28] П. Михайлов. Творчеството на Йордан Йовков. — Просвета, г. I, 1936, кн 9, с. 1078.

[29] Г. Цанев. Ако можеха да говорят. — Училищен преглед, г. XXXVI, 1937, кн. 3, с. 379—381.

[30] Г. Константинов. Ако можеха да говорят. — Златорог, г. XVIII, 1937, кн. 3 с. 123.

„От началото до края е прокарана една обща линия, около която са подредени всички събития, всички разкази. Отделните работи тук са свързани и по място на действие, и с общи герои, пък и с един общ мотив."

Първият критик, който открива Йовковото чувство за хумор, е Георги Константинов. „То е проявено — пише в същата рецензия за „Ако можеха да говорят" — крайно сдържано, с мярка, позната само на големите майстори." На този сдържан хумор Константинов отдава изключителната живост на образите: „животински и човешки — еднакво ярки и близки в тяхната ограниченост и поразяващо сходство".

Г. Константинов е и първият критик, прозрял и социални елементи в творчество на Йовков. Той разглежда поведението на персонажа в сборника „Женско сърце" като „отлика на неговата социалност. Затуй героите му са тъй добродетелни, примирени, спокойно героични. Всички инстинкти у тях са притъпени — или може да изплуват в повърхността на съзнанието само при специална социална обстановка. И мотивите на престъпността са социални, а не вродени у човека."[31]

По-нататък Г. Константинов малко пресилено анализира социалния реквизит в творчеството на Йовков. А и доста гръмко звучи самото заглавие на статията му, но за нас по-важно е другото — че литературната ни критика долавя вече социални звучения в разказите на писателя.

В друга статия на Константинов за Йовковите разкази се казва: „Ето, в туй виждане, в откриването на толкова вродена добродетелност и социална преданост у простите души се крие изключителното благородство у Йовкова. Човекът за него е човек само дотолкова, доколкото може да служи на нещо възвишено, да е в помощ на другите, на голямата социална общност."[32] А Мешеков с изключителна прозорливост забелязва, че за Йовков „социалният конфликт е морален конфликт"[33].

Най-характерното за Йовковото творчество, а именно „духовно-възвишаващият момент, който той открива във всеки жизнен случай,[34] по прозорливите думи за Вл. Василев вече се изтъква от критиката. Етичната система на писателя с нейните основни компоненти е приета и оценена според заслугите ѝ, и то най-вече след излизането на последните сборници с разкази — „Женско сърце" и „Ако можеха да говорят". Но въпреки разбирането срещат се и странни тълкувания. Жива Калдъръмова-Денева, Илия Волен, Иван Мешеков свързват нравствените ценности у Йовковите герои изцяло с религията, с божието начало, което ръководело и властвувало над човека. „Ненормалният Серафим — казва Мешеков — е извън обществото, но с бога."[35] Подобни съждения са отправени и към други Йовкови герои или към цели произведения. Но тези увлечения не са най-характерните и определящите за анализите на Мешеков. Цялата книга на критика, посветена на Йовковото творчество, е написана с изключителна дълбочина. Произведенията са талантливо и сериозно изследвани. Тук Йовковите творби намират един, макар и някъде пресилен съдник, правдив и умен тълкувател.

---

[31] Г. Константинов. Най-социалният български писател. — Йовков лист, С., 1937, с. 9.

[32] Г. Константинов. Чувството за дълг у Йовковите герои. — Златорог, г. XVIII, 1937, кн. 9, с. 331.

[33] Ив. Мешеков. Йордан Йовков романтик-реалист. С., 1947, с. 62 (книгата е писана през 1937 г.).

[34] Вл. Василев. Личност. — В: Йордан Йовков. 1884—1937. . . Под ред. на Св. Минков. С., 1937, с. 9.

[35] Ив. Мешеков. Цит. кн., с. 91.

До средата на 30-те години прякото дирене на „социална заинтересованост“, на ярка идейна светлина както върху събитията, така и за преживяванията на героите“ (Тр. Духов, псевд. на Васил Николов) пречи на някои критици от пролетарския литературен фронт да вникнат в спецификата на идейно-естетическите особености на Йовковия разказ. Те извеждат на преден план неговите мирогледни позиции. По този начин се стига до едностранчиви и неубедителни изводи. И тъй като Йовков стои настрана от обществените борби, а формално членува в Радикалната партия[36], той привлича недоволството и на двете страни. С най-остри статии към него се отправят пролетарските критици. Те го упрекват в примирение със злото, в старание да избяга от публично изобличаване на неправдите от страх да не изгуби благоволението на буржоазните кръгове.

Людмил Стоянов е раздразнен от Йовковото „недостатъчно взиране в суровостта на битието или липса на смелост да се погледне в лицето на истината“, от това, че Йовков не е критически реалист „в Балзаковския смисъл на думата“, от това, че писателят „бяга от зрелището на житейските противоречия или ги засяга съвсем слабо и мимоходом, защото обратното би значило борба, жестока, непримирима, а той е против борбата, понеже вярва, че има „провидение“, което ще постави всекиго на мястото му“.[37]

По-късно — към края на 30-те години — социалистическата критика променя „курса“ към Йовков. Появяват се марксисти, които виждат по-трезво идейните и естетическите качества на Йовковите разкази и макар и по-сдържани, изказванията им са показател за сериозна еволюция на схващанията. Ето как говори Георги Караславов: „Йовков има най-лекия стил в българската литература. В строежа на неговата фраза има нещо толкова просто и оригинално, нещо толкова самобитно и родствено с чистия простонароден език, че дори само то да беше, Йовков би си останал един от редките разказвачи в българската литература.“[38]

Самият Г. Бакалов в следващото десетилетие ще ревизира позицията си спрямо Йовковото творчество и ще оцени значението на белетриста за развитието на националната ни литература.

Еволюция търпи и мнението на модернистите.

През 1919 г. Гео Милев от страниците на сп. „Слънце“ се нахвърля срещу реализма като течение и срещу неговите представители у нас, говорейки: „Това, което вълнува народа днес, няма да вълнува народа утре. А литературата, а изкуството въобще, не е хроника, не е история на разни животи и съвременности. А това е днешната българска „белетристика“ — като се почне с Елин Пелин и Антон Страшимиров и се свърши с Йордан Йовков и „Депутатът Стоянов“ от Д. Шишманов; всичко само хроника, само великолепна история на днешния български живот.“[39]

Колко е голямо заблуждението на критика, се вижда не само от това, че белетристиката, която творят Елин Пелин, Антон Страшимиров и Йордан Йовков, е сложена в кавички, не само и от нареждането на Йовков до един автор, какъвто е Д. Шишманов, но и от по-нататъшното творчество на самия автор. Създавайки своята великолепна поема „Септември“, Гео Милев сам опровергава критическото си становище.

---

[36] Вж. Л. Стоянов. — В: А. Страшимиров. Елин Пелин. Йордан Йовков. В спомените на съвременниците си. С., 1962, с. 300.

[37] Л. Стоянов. Добро и зло в творчеството на Йордан Йовков. — Час, г. IV, бр. 10, 3 ноем. 1937, с. 1.

[38] П. Горянски. 14 писатели за делото на Йордан Йовков. — Дъга, г. IV, бр. 213, 18 окт. 1937, с. 4.

[39] Г. Милев. Против реализма. — Слънце, 1919, кн. 5, с. 143.

Една година след Г. Милев Йовковият реализъм попада под стрелите и на Л. Стоянов: „Авторът се е наредил съзнателно и преднамерено под знамето на реализма и толкова по-зле за него. . . Реализмът налага рамки на изкуството, сякаш го стяга в казармена униформа. Нещо подобно се е случило и с Йовков.“[40] И по-нататък Л. Стоянов отсича: „Да бъдеш реалист, казал е някой, значи да не бъдеш нищо.“ В следващите оценки, посветени на Йовковото творчество, Л. Стоянов се раздвоява между възторга и недоволството. Недоволството му идва от отсъствието на борбени елементи и принадлежността на писателя към реализма (за което вече стана дума). А възторгът на Л. Стоянов е породен от верния художнически усет на Йовков и от умението му „да улови живота без лично пристрастие, обусловено от временни настроения, да го вземе сочен и прост и да го сложи в рамка, за да го отдели от действителността и да му внуши по-трайни елементи“. А в същност всичко това е постигнато благодарение на реалистичния метод на белетриста, привлякъл по-късно в своите редове и Людмил Стоянов, и Гео Милев.

Ето и мнението на барда на българския символизъм Теодор Траянов: „Йовков се яви като майстор и няма период на ученичество. Почна с художествена зрелост и завърши с класическо съвършенство. Поетическото му гледане на света и вроденото му чувство към форма и стил му помагаше да претворява и от малкия епизод строга и образцова миниатюра.“[41]

Че еволюира отношението към Йовковото дело, доказва и фактът, че през 30-те години за него пишат не само издания като „Зора“, „Българска мисъл“, „Златорог“, „Слово“, „Мир“, „Родна реч“, а го забелязват вече и „Нова камбана“, „РЛФ“, „Светлоструй“, „Час“ и всички демократични вестници и списания.

До края на 30-те години, като се започне с най-малките отзиви, мине се през истинските статии и разгърнати рецензии и се стигне до цели книги, посветени на творчеството на Йовков, българската литературна критика има сериозни завоевания. Основните отличителни черти на Йовковите разкази са уловени. Отбелязани и доказан е талантът на автора да разказва увлекателно и образно, дарбата му да изгражда психологическа характеристика на персонажа, да утвърждава хуманността и оня „духовновъзвишаващ момент“, в който „всеки трябва да бъде преди всичко човек“ (Вл. Василев). Разработени са проблемите за любовта и красотата. Високо е оценен анималистичният дар на писателя, способността му да персонифицира природата. Открити са романтичните навеи и фолклорните елементи в разказите. Обърнато е внимание на стилното съвършенство на Йовков и езиковото богатство на творбите. И все пак остават още бели петна. Езикът прави впечатление на критиците и по негов адрес са отправени много адмирации, но цялостно изследване на езиковите средства на писателя няма. Лиризацията на Йовковата проза остава открит проблем. А композицията на разказа му е неразгадана почти до края на 60-те години. Неразбрано остава и Йовковото „пренасяне“ в близкото минало на Добруджа, заради което писателят неведнъж е бил обект на гневни нападки.

Тези пропуски на съвременните на Йовков критици са празнини и на литературната ни наука от този период. Въпреки това критиката до края на 30-те години изиграва важна роля в определянето на мястото, което заема разказвачът Йордан Йовков в българската литература. Прозренията на много от критиците служат за стабилна основа, върху която се изграждат критическите постижения на следващите десетилетия.

---

[40] Л. С т о я н о в, — Везни, 1920, кн. 7, с. 218.

[41] П. Г о р я н с к и. 14 писатели за делото на Йордан Йовков. — Дъга, г. IV, бр. 213, 18 окт. 1937, с. 4.

ЕСТЕТИЧЕСКИТЕ ИДЕИ НА ЛЕОНИД ЛЕОНОВ И ДРАМАТУРГИЯТА НА ГЕОРГИ ДЖАГАРОВ

Маргарита Каназирска

Настъпи време, когато навлизането на художествения опит на съветската литература в другите национални литератури трябва да се оценява не само от гледна точка на преките литературни контакти, не само като момент на непосредствено въздействие на един или друг етап от историко-литературното развитие. Настъпи време, когато се налага да се проникне още по-дълбоко в същността на литературното взаимодействие, да се осмисли то във връзка с повторението на закономерностите, с творческото присъствие на естетическите идеи на съветската литература в духовния свят на другите социалистически литератури. Иначе казано, спиралата на богатата традиция в изучаването на междунационалните литературни връзки направи нов завой, който отразява съвършено нов момент от литературните взаимоотношения след Втората световна война, породила общността на общественото, политическото и културното развитие на много страни със Съветския съюз.

Тъкмо сега с цялата си настойчивост възниква въпросът за наличието на типологични сходни естетически явления, обусловени от близостта в обществените импулси, от родството на редица проблеми и принципи на изображение, от общността на творческите цели и стремежи. Сега сравнителното изучаване на две литератури — в случая ни интересува българската и съветската — насочва вниманието, както се изразява съветският учен А. Овчаренко, към „правилно разбиране на естетическите основи, художествено своеобразие и новаторска същност на литературното творчество“[1]. В този смисъл много вярна и продуктивна е предложената в науката аксиома — литературното влияние (в широк смисъл на думата) е естетическа категория.[2] Тук понятието „влияние“ е схванато като творчески допир, докосване, като взаимопроникване на литературите. Такава постановка на въпроса предпазва от опростяване, от примитивно посочване единствено на литературни аналогии и съвпадения. Тя внушава широта в погледа при разглеждане на литературните взаимовръзки. Тъкмо на такава основа може да се покаже отражението на естетическия опит на съветската литература върху общия литературен процес у нас, върху творчеството на един или друг писател.

Материал за наблюдение в настоящата статия е сходството на естетически идеи и намерените за изразяването им художествени принципи у такива различни на пръв поглед творци като Леонид Леонов и Георги Джагаров, най-ярко от-

---

[1] А. Овчаренко. Социалистическая литература и современный литературный процесс. Изд. 3-ее, дополненное. М., 1975, с. 321.

[2] Вж. Хр. Лудевски. Съветската литература в България. Връзки, влияние, типология. С., 1977, с. 21.

крояващо се в две забележителни творби на социалистическия реализъм като романът „Руският лес“ и пиесата „Тази малка земя“.

Както се разбира, тук въпросът не се свежда до школуване, до овладяване художествения опит на утвърдения автор от по-младия, до възприемане и усъвършенстване на майсторството или до творческо развиване на натрупаните вече постижения от Леонов. Това са важни аспекти на проблема за литературното взаимодействие, но то с това не се изчерпва. Даже в случая е обратното — ако се открива в някои от посочените аспекти близост у двамата автори, то тя трябва да се разбира като резултат, като функция на определени естетически общности. „Процесът на „взаимовръзките“ между писателите, литературите по своята дълбока същност е процес на изявяване, развитие и обогатяване на онова начало, което отличава един писател от друг, на една литература от друга, и заедно с това на онова начало, което сближава един писател с друг, една литература с друга.“[3]

Такава постановка на въпроса позволява действително литературното взаимодействие да се схваща като естетическа категория, защото се навлиза в сферата на естетическата същност на сравняваните сходни явления и процеси, в сферата на художественото съзнание, а не само в областта на поетиката, която по думите на И. Г. Неупокоева в последните години беше предмет на доста съсредоточено изучаване при сравнение на литературните направления, жанрове и художествени стилове.[4]

Тук, разбира се, не бива да се изпуска и такава важна подробност — близостта винаги се пречупва през националния опит, традиции и творческа индивидуалност на сравняваните автори.

* * *

В нашата литературна наука се е оформило становището, че за Леонова традиция в българската художествена проза и съвременна драматургия е трудно да се говори конкретно, че изучаването на приемствените връзки на Леонов с българските писатели има сложна съдба. И действително няма ярки доказателства, потвърждаващи възприемането, особено когато става дума за традиция. Независимо от това проблемът за изучаването на типологическите сходства в българската и съветската литература си остава и в тази насока могат да се направят редица наблюдения и изводи, които да лежат в основата на една хипотеза за близостта в естестическите идеи на автора на „Руският лес“ и някои български творци.

Г. Джагаров досега не е правил признания, че е поклонник на изкуството на Леонов или че се е „влиял“ от него.

В случая е по-важно да се установи типологичното и „кръвно“ родство между такива творци като Г. Джагаров и Л. Леонов, което може да бъде само на международна основа, да се очертае общото в мощната художествена и идеологическа сила на естетическите им идеи, общото в идеала им за човека. И двамата внасят в литературата въпроси, които позволяват да се видят обикновените проблеми на човешкото битие в рамките на големите проблеми на историята в тяхното задълбочено философско осмисляне.

Г. Джагаров е оригинално явление в българската литература. Той навлезе в българското социалистическо изкуство през 50-те—60-те години с мащабността на темите в своята поезия и драматургия, със свои значими художествени

---

[3] А. Овчаренко. Социалистическая литература и современный литературный процесс. М., 1975, с. 345.

[4] В ж. И. Г. Неупокоева. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976, с. 92.

идеи, със своя естетика и виждане за света и човека. „Неговото бунтовно чувство и размирна мисъл, откроявaщи съвременността в историческото ѝ съдържание и дълбоката ѝ драматична конфликтност — пише П. Зарев — още ще привличат вниманието.“[5] Революцията и историята, патриотизмът и социалистическият идеал, чистотата на нравствения порив и доблестта, мъжеството и болката са крайните точки, в които се движи амплитудата на чувствата и мислите в поезията на Г. Джагаров. В случая не си поставям за цел да разглеждам тази страна от творческата мощ на таланта. По-важно е да се открият координатите на художественото съзнание, което носи Джагаров като поет. В последната му поетична книга „Понякога“ (1975) има една творба, която според мен най-ясно очертава посоките във философската настроеност и глъбина на неговото мислене.

Трябва да сме умни, да сме умни!
Трябва над живота и смъртта
огънят на мисълта да лумне,
за да бъде по-щастлив света!
Трябва да сме умни, казвам, умня!
Трябва умно да горим, да спорим,
умно да мълчим и да говорим,
умно да живеем, да се борим,
умно с умни хора да дружим,
трябва умно път да си избираме
и по пътя умно да вървим.
Трябва дори умно да умираме,
ако искаме да победим!

(„Ако искаме да победим“)

Позволих си да приведа изцяло тази творба, защото тя е ключова не само за поезията, но и за драматургията на Джагаров. В нея поетът е изразил творческото си кредо, в което чувствата са овладени, а размислите емоционални или се е получило онова, което по думите на Леонов може да се нарече „емоционален разум“. Това произведение чудесно характеризира органичната връзка на поета и драматурга Джагаров, у когото с еднаква сила напират неспокойната, търсеща и тревожна мисъл и вътрешната страстност на неизлизащата никога на повърхността, нестигаща до екзалтация емоционалност. „Ако искаме да победим“ е творба, която би могла да послужи като епиграф към драматургичното творчество на поета.

Пиесите на Джагаров от 60-те години, особено „Прокурорът“, са развълнуван философски размисъл именно за пътя на човека в съвременното общество, за сложните контраверзии на историята, в които попада човешката личност, за „огъня на мисълта“, който пари човешкото съзнание, за избора на решението в най-трудни ситуации на живота или най-драматични, понякога трагични състояния на духа.

Тъкмо в тази посока се движат идейно-философските и нравствени търсения на класика на съветската литература Леонид Леонов в продължение на няколко десетилетия, тъкмо тук би могла да се роди „кръвната“ връзка между него и българския драматург. На първо място при откриване естетическите основи на сходството у тези двама оригинални творци стои интересът към проникновено осмисляне на съвременността, към улавяне същността на жизнените процеси и явления в тяхната философска дълбочина.

---

[5] П. З а р е в. Поет и драматург. — Лит. мисъл, 1975, кн. 6, с. 15.

По повод на пиесата „Прокурорът“ Джагаров в една анкета споделя: „. . .Аз не си поставям за цел да решавам някаква временна задача, от днес за утре. Аз съм се мъчил да надникна в действителността с нейните противоречия, с нейните движещи се сили. Прокурорът превръща себе си в сонда, с която иска да пробие всички пластове на живота, *за да открие онова съкровище от идеи, което е единственият смисъл на задачата му* (курс. авт.). Той разлага себе си на части, но не за да руши, а за да изгражда. Преминавайки през всички пластове, анализирайки собственото си поведение, той открива в душата си наред със златните жилки мътилката на ежедневието. Но колкото по-дълбоко прониква, толкова повече мътилката отпада, за да остане в края на краищата онова, към което се стреми.“[6]

Това признание навежда мисълта на изследвача до няколко извода. Първо, общочовешките, а не само конкретно-историческите измерения на проблемите вълнуват писателя; второ, една особена, духовна връзка присъствува между автор и герой; трето, проницателното вглеждане в жизнените процеси и откриването на „съкровището от идеи“, които мотивират човешкото поведение, е главната задача на драматурга Джагаров. Най-интересното обаче е това, че това признание би могло да принадлежи и на Леонов — по основните си опорни точки то е част от естетическата му програма. Ако на нещо така много настоява авторът на „Крадец“ и „Път към Океана“, на „Руският лес“ и „Evgenia Ivanovna“, то това е откриването на „философската формула“ на явленията, на „гигантското торнадо“ на идеите, които определят поведението на човешката личност.

„Великият сблъсък на идеи“ у Леонов и Джагаров извежда художественото изображение до философското обобщение, извън орбитата на житейски-обикновеното или битово-натуралистичното, над „мътилката на ежедневието“, за да се достигне до „златните жилки“ (Джагаров) или „златния прах на философското осмисляне“ (Леонов).

Наблюденията над живота, проницателното изследване на действителността у двамата творци винаги водят до внушаването на определена идея. Това може да бъде идеята за отговорността на човека пред времето и другите, за съвестта и доверието, за доброто и злото, за родината и природата, за хуманизма и човешкия прогрес, за бъдещето и дълга пред потомците. Това изключително внимание на двамата автори към света на идеите, движещи обществото и поведението на личността, е друга много важна страна в очертаването на онова начало, което ги сближава, характерен принцип на естетическите им обобщения над съвременността, момент от концепцията им за човека и живота.

При това у Леонов и Джагаров се открива едно постоянство в обработването на едни и същи идеи, което не значи повторение, а вярност, страстност и целеустременост в отстояването и внушаването им. Първият настоява в не едно от интервютата си, че в неговото творчество има „главни идеи“, които минават през всичките му книги. За тях той е „готов да даде отговор пред суровия съдия на времето“. Вторият подчертава, че „изгражда идеите си не за ден-два и за тях залага живота си“. Ето везните, на които се претегля творческото поведение у тези художници. Оттук идеите в естетиката им водят след себе си до философския спор, оживения сблъсък на концепции, идеологическия двубой. В кръстосаното сечение на възгледи се ражда истината за техните герои. Пиесата на Джагаров „Прокурорът“ изцяло е издържана в „неистов спор“ (Достоевски). При това цялата нейна вътрешна структура се опира върху интерсубективния диалог в съзнанието на личността. За Леонов това е характерен поетичен принцип от началото на творческия му път. Всички възможни гледни точки в решението

---

[6] Вж. Ч. Д о б р е в. Лирична драма. С., 1973, с. 384 (анкета с Г. Джагаров).

на дадена идея се преплитат в самосъзнанието на автор и герой, проверяват се чрез различните човешки съдби („Краят на дребния човек“, „Крадец“, „Руският лес“, „Evgenia Ivanovna“).

Оттук и сходството в интереса на Леонов и Джагаров към човека, към вътрешните импулси на неговото поведение, към онези неразгадани, потайни ъгълчета на човешката душа, към оня тласък, който понякога „заставя ръката да стигне гърлото на Дездемона“[7]. Някога авторът на „Язовци“ и „Крадец“ навлезе в съветската литература с идеята за „молекулярно“ разглеждане на личността, с мисълта с „лупа“ да се изследват „рефлексиите върху парчето изригнала лава“. „Изкуството — пише той — е призвано да отрази най-мощните човешки страсти, най-дълбоките емоции и бурни човешки темпераменти.“[8]

„Моят поглед — признава Джагаров — е насочен към скритите пружини на човешкото поведение. За мен изкуството не е игра с шахматни фигури, а проникване в човешката природа. Затуй аз търся човека там, дето той в изпитание може да отстои човешкото в себе си или да го разруши. Мярката за оценката е нашият комунистически идеал. В движението към него се разкриват безгранични възможности.“[9]

При Леонов и Джагаров близки се оказват философско-нравствените и духовни измерения, в които се разглежда човешката съдба. Те поставят личността във водовъртежа на решителни изпитания, понякога обръщайки я с лице към смъртта, избирайки крайно нажежена конкретно-историческа ситуация. И всичко това все с една цел — да се оголи амалгамата на чувствата и мислите, да се детерминира повратната точка в поведението на човека, да се катализират духовните процеси, за да получат външния си израз. И при двамата автори мярата за ценността на човешката личност се оказва все една и съща — „социалистическата човечност“, „висшата нравственост“ (Леонов), „комунистическият идеал“ (Джагаров). Леоновият Курилов („Път към Океана“) и Джагаровият Прокурор („Прокурорът“) при изключителността на ситуацията съумяват да останат „хора с велики сърца“, „човекопланини“, от чийто върхове се виждат хоризонтите на бъдещето. Тези кристално чисти герои биха могли в един глас да повторят: „Да бъдеш на поста си, да бъдеш докрай, да пламтиш и да светиш в защита на разума и правдата — ето примера и подвига! Само тогава можем да си отидем от света с чувството за изпълнен дълг. Всичко останало е лъжа. Да, глупост и лъжа!“[10]

Размисълът за бъдещето и оценката на настоящето с утрешните проекции ще измъчват много от героите на Леонов (Фирсов от „Крадец“, Увадиев от „Сот“, Скутаревски от едноименния роман, Литовченко от „Превземането на Великошумск“, Вихров от „Руският лес“) и Джагаров (Янев от „И утре е ден“, Прокурорът от едноименната пиеса, Радев от „Тази малка земя“). Техният поглед много често е вперен в бъдещето. Мястото на човека в съвременността и неговата ценност винаги се измерват с критерия на потомците. За автора на „Път към Океана“ това е неопровержим естетически принцип. Неговият Курилов обича да се рее в пространството на „сияещата неизвестност“, опитвайки се „да изтегли“ координатите на утрешния ден, на Океана като символ на комунистическото бъдеще. Леонов навсякъде — и в художествен, и в публицистичен план

---

[7] Л. Леонов. По координатам жизни. — Вопросы литературы, 1966, кн. 6, с. 160.

[8] Л. Леонов. Собр. сочинений в 10 т. Т. 10. М., 1972, с. 24. По-нататък цитатите от публицистика и художественото творчество на Леонов са направени по това издание. В текста в скоби посочвам тома и страницата.

[9] Диалог на Банчо Банов с Г. Джагаров. Програма на театрална постановка на пиесата „Прокурорът“ в Народния театър (1965).

[10] Г. Джагаров. Прокурорът. Тази малка земя. С., 1975, с. 107. По-нататък цитатите от тези пиеси на Джагаров са направени по това издание. В текста в скоби посочвам страницата.

— особено подчертава тази страна на изкуството — възможностите му „да предсказва“, „да прогнозира“, с мярата на потомците да определя съдържанието и смисъла на днешното, отговорността на човека за изпълнен или неизпълнен дълг. Затова неизменна и съществена част от неговата естетика е изискването творецът да се вглежда в „перспективите на света“. В едно от последните си интервюта, публикувано в България, писателят отново се връща към изказаната преди 40 години идея за „мечтателството“: „На литературата — казва Леонов — се пада отговорното задължение да отправя пред своите читатели покана в Бъдещето, като изобразява главното в него. Но затова е необходима голяма, бих казал, жизнено важна отговорност от всеки творец пред самия себе си, пред читателите, партията и народа. Защото изкуството общува не само със своите съвременници, но и с бъдещите поколения. Следователно всеки писател, всеки деец на художествената правда трябва да бъде отговорен и пред бъдещите поколения.“[11]

У Джагаров няма подобни признания. Но в авторската субективност, излъчваща се от образите на някои негови предпочитани герои, може да се усети сходна творческа позиция. Неговият Прокурор е разтревожен за съдбата на човека и хуманизма не само и не толкова във връзка с нормите на съвременното му общество, колкото от гледна точка на бъдещето и изискванията на потомците. Неслучайно въпросите на нравствения дълг и самооценката на човешкото поведение, измерени с погледа на бъдещите поколения, стават сърцевина на идейния двубой между Прокурора и Следователя в кулминационните, финални сцени на Джагаровата пиеса:

Следователят: „Много ви безпокои вас бъдещето, другарю прокурор. Изглежда, че сте сигурен в своето безсмъртие. А мене тази тема изобщо не ме занимава. Аз съм обикновен редник и знам, че моят живот свършва с последната задача, която ще изпълня. И не се безпокоя. Просто гледам да си върша работата. Днешната! И ако довечера началникът се усмихне, ще бъда доволен.“

Прокурорът: „А аз — не! Аз искам да знам какво ще бъде утре. Искам да проникна в бъдещето, от него да погледна на своите постъпки. Ще мога ли, питам се, ще мога ли с чиста съвест да потвърдя онова, което днес мисля и върша?“ (87).

Идеята за човека и отговорността му пред времето и потомците е централна в естетиката на Леонов и Джагаров. Именно тя подхранва близостта в гражданските и нравствените им концепции, във възгледите им за поведението на творческата личност. Двамата писатели се оформят като художници в различни десетилетия на XX столетие, но еднакво опърлят крилете си на младини в горещата вълна на революцията. Високите революционни идеали — за духовно съвършения човек и хармонично изграждане на обществото — лягат в основата на всичките им по-сетнешни идеологически, социално-нравствени и естетически търсения.

Така очертаните допирни точки в гражданските, философските и нравствените идеи в естетиката на съветския писател и българския поет-драматург могат да станат изходни за изявяването на онова начало, което ги сближава в романа „Руският лес“ и пиесата „Тази малка земя“.

* * *

Леонов и Джагаров са творци от различни поколения, но съвременници на XX в. Това ги прави участници в още един диалог, породен от нашата бурна епоха, кондензирал в себе си в друг аспект голяма част от концепциите им за

---

[11] В. Пулс, бр. 25, 2. XII. 1975.

света. В диалога за отношението на човека към природата, за опазване изворите на живота, за осигуряване бъдещето на хората отново напира съзвучието на техните естетически и художествени идеи. Въпреки „планетарността“ (П. Зарев) на проблема те като дълбоко национални художници съумяват да го оплодят с мисълта за бъдещето на нацията, за съдбините на народа, придавайки му конкретна насоченост — защита на „зеленото богатство“ на Русия или опазване чистотата на околната среда, на българския чернозем.

Спорът за гората или земята в романа „Руският лес“ (1953) и пиесата „Тази малка земя“ (1972) става отправна точка на двамата творци за директно изразяване на най-съкровените им граждански, философски и нравствени концепции. Особената духовна връзка на писателите и техните герои (Вихров, Радев) с образа на родината, с историческото битие на народа позволява един такъв проблем като „човекът и природата“ да се обвърже с най-актуалните въпроси на съвременността като хуманизма и човешкото благо.

Леоновият роман и Джагаровата пиеса са инспирирани от едни и същи импулси — честното и грижовно отношение към природния свят като част от отечеството. Искреният и чист патриотизъм се съединява с морално-философската конфликтност.

През 50-те години авторът на „Руският лес“ със своето произведение постави началото на една полемика, получила широк обществен резонанс, която се оказа не с тясно национално, а с общочовешко звучене. Двадесет години по-късно с пиесата „Тази малка земя“ Джагаров се включва в този спор, давайки свой творчески принос и отговор в диалога за опазване на природата, на парчето плодородна земя, на онова, върху което се крепи съществуването на българина, в по-широк план — на цялото човечество. Темпераментите и цялата вътрешна настроеност на двамата автори тласкат към активно участие в решението на въпроса — по същество — за основите на битието. Съветската критика веднага улови склонността на Леонов към „вмешателство“ в обществения и духовния процес на страната, както някога се изрази Горки по повод на романа „Сот“. Във връзка с „Тази малка земя“ П. Зарев писа: Това е „една Джагарова намеса в живота ни, една воля за посяване на морал, за възпитаване на чувствата ни“[12].

Леонов и Джагаров създават творби, които се родеят с апологията на живия живот, страстно отричащи всичко онова, което нарушава неговата цялост и подкопава вътрешните му устои. Те отхвърлят безплодното философстване или отвлечените разсъждения в негова защита, не приемат безскрупулното унищожаване на леса или земята, прикрито понякога с псевдореволюционни фрази за социалистическо строителство или индустриален просперитет.

За тази своя концепция Леонов и Джагаров в „Руският лес“ и „Тази малка земя“ намират съответна художествена структура. И в двете творби независимо от жанровите различия разгръщането на проблемите, на сюжетните колизии, на симпатиите и антипатиите на героите се гради върху концептуалния спор, който надхвърля границите на научната полемика и се превръща в спор идеологически, политически, етичен. В този план основният конфликт е не толкова външен, колкото вътрешен, конфликт на идеи, гледни точки и становища.

Така проблемът за човека и природата, за опазване на околната среда получава широко звучене, тъй като става дума не само за това да се запазят милиони хектари гора или хиляди декари плодородна земя, а да се отстъпи ли от научната честност и безкомпромисност. По същество това е един дълбоко хуманен въпрос, който в дълбочина и двамата автори свързват със съдбата на младото поколение („Руският лес“), с чистота на духовната и природната среда, в която

---

[12] П. З а р е в. Поет и драматург. — Литературна мисъл, 1975, кн. 6, с. 15.

ще се формира новороденият човек („Тази малка земя“). В романа на Леонов образът на леса постепенно получава символично значение, натрупват се една след друга метафорите за изворчето, за „живата вода“, „за „земната сила“ и пр. Чрез тях авторът внушава идеята за първообраза на живота, началото на всички начала в народния, национален и отделен човешки живот.

В един епизод на романа „Руският лес“ юношата Вихров със светло ликуване съзерцава бликащото тайнство на мирозданието, докосвайки с устни горския извор. Окъпан с „жива вода“, поел „земна сила“, той никога не прекъсва нишката с народното битие, свято пази народните съдбини. Затова така рязко категорична е неговата ответна реакция, когато по-късно Грациански се опитва да прекъсне бликащата струйка, да задуши вечното ѝ и нестихващо пулсиране, да спре живота. Изтръгналият се от Вихров спонтанен вик: „Ще те убия!“ — подсказва, че е омърсено нещо съкровено. Ето кое дава сили на този Леонов герой да живее, да твори, да изучава руската гора, да спори за нейната съдба и пр. Но зад този дълбоко личен план в поведението на Вихров се крие богатият философско-нравствен подтекст на авторската концепция за живота. Защото нарушаването на природната хармония е вече повод да се защищава човешкото благо и щастие, да се пази вечно обновяващата се субстанция на народния живот. Ето защо защитата на руския лес от професор Вихров е в същност защита на правото на руския народ да пази чисти и неосквернени вечните извори на националното си битие. Човешкото съществуване на Леоновия герой е осенено от висшата нравствена цел, подчинено е на благородна идея.

Точно такова символично звучене получава проблемът за опазване на околната среда, на българския чернозем в пиесата на Джагаров „Тази малка земя“. Идеята на автора е с огромна вътрешна вместимост — въздухът може да се отрови не само от дима на един завод, плодородната земя може да се унищожи не само от убийствените химически пари; истинското омърсяване на духовната среда и народния живот се подхранва от бацилите на егоизма, кариеризма, бездушието и студенината към бъдещата съдба на родината. В пиесата на Джагаров се раждат други метафори — „тази малка земя“, „златна земя“, които в дълбочина се намират в съзвучие с Леоновите. На нея, на „малката земя България“ и младият Радев, и зрелият учен по-късно посвещават всичките си сили. Повтарящият се лиричен мотив на народната песен „Янко море. . .“ символизира кръвната връзка на Джагаровия герой с народното съзнание и мислене. Това е изворът на неговата морална устойчивост в борбата с лазаровци и драгиевци. В изповедта на професор Радев към родната земя има нещо вихровско: „Когато остана насаме със земята, аз падам на колене пред нея и ми иде да ѝ се моля като на бог. Може би защото съм от село, може би защото професор Димов така ме е учил“ (с. 128).

Тази обич към родината и вниманието към народната съдба поддържат мълчаливата, без външна ефектност, без гръмки фрази настойчивост на професор Вихров и професор Радев в борбата им срещу талантите да отричат и рушат, да унищожават живота, да накърняват естествената хармония на света. Така в романа и пиесата се появява другата ос, около която се завърта концепцията на авторите за човека и природата. Мотивът за нравственото нищожество, за бездарността и таланта да се руши получава оригинално въплъщение в образите на Грациански и Лазаров, Чередилов и Драгиев, ортодоксите и Балчев и пр. И двамата автори правят „многопланов портрет“ на вътрешното безплодие, нравствената низост, кариеризма и егоизма, на равнодушието към онова, което се нарича „чистота на жизнената и духовна среда“. Леонов в лицето на Грациански обобщава чертите на едно явление, чиито измерения се оказват мимикрията, миметизмът, манията за величие, студенината към всяко творчество и живот. В лицето на Лазаров Джагаров поднася друго „рафинирано“ издание на безплод-

ния талант, на кариеризма с много преображения, чиито корени отвеждат не в буржоазната, а в нашата съвременност. Българският драматург великолепно е уловил друг вариант на безразличието към народните интереси и тежнения. Ако Грациански и Чередилов („Руският лес“) обладават дарбата винаги и всичко да отричат, неспособността да творят, то Лазаров и Драгиев („Тази малка земя“) носят у себе си таланта да събират чужди мисли, да пишат книги, които никой не чете, славят се в науката с умението от три научни труда да правят един. В своята безнравственост, стигаща понякога до цинизъм, тези герои не се свенят да раздават етикети за политическа неблагонадеждност, прикривайки собствената си несъстоятелност с пищна революционна фразеология.

Тъкмо за това борбата на Вихров и Радев с тях е трудна. В романа „Руският лес“ един епизодичен герой изказва такава мисъл: „Ненавиждам фашизма. . фашизма в какъвто и да е вид, двойната игра, удара зад ъгъла“ (X, 321). В „Тази малка земя“ Радев размишлява: „. . .Има убийства, които се извършват бавно, методично, незабелязано. Там изсекли гора, там отровили извора, там опустошили полето. . .“ (с. 217).

И двамата автори внушават особената, прикрита форма на двубоя при защитата на истинските, високонравствени с обществена значимост идеи. При това и професор Вихров, и професор Радев избират мълчаливата, изпълнена с много търпение и настойчивост, с огромно напрежение на моралните сили позиция, която предполага изключителната убеденост в собствената правота. Защо такъв избор? Дали той произтича от природата на самите герои, дали е продиктуван от обстоятелствата или е свързан с авторската концепция? У героите на Леонов и Джагаров може да се открие и едното, и другото, и третото. Душевна мекост, природна незлобливост, съчетани с твърдост и безкомпромисност на принципиалните убеждения са характерни черти на Вихров и Радев. Те не предпочитат открития сблъсък, защото в обкръжението на високопоставени кариеристи и администратори той би се оказал безперспективен. Доносът, клеветата, пресметливо съчинената мълва и пр. не могат да бъдат техни методи на борба — това би било в разрез с тяхната нравствена същност. Нещо повече. Откритата форма на сблъсъка би помогнала на антиподите им да опошлят отстояваните с толкова страст научни идеи и морални норми. Мълчаливият двубой не е израз на страх, а на убеденост, че рано или късно правотата на концепциите ще възтържествува.

Интересно е, че и съветската, и българската критика трудно прие тази позиция на автори и герои. Докато по отношение образа на Вихров естетическата мисъл изживя сериозна еволюция в течение на четвърт век, то във връзка с образа на Радев още битуват мнения (особено на театралната критика) за „съзерцателност“, „пасивност“, „статичност“ на избраната форма на борба. Според мен у героя на Джагаров няма „противоречие в обективния характер на действията му“, както твърди В. Каракашев.[13] Напротив. Той доста рязко и настъпателно напада лазаровци: „Вземете данните за качеството на почвата — вашата позиция не издържа никаква критика. Заводът още се строи, а реката е отровена, рибата гине, кислородът на въздуха е под допустимия минимум, растителността се задушава. И това е само началото. От вас ще се търси отговорност!“ (с. 199—200).

Джагаров чрез Радев изказва категорично една мисъл, която е несъмнено важна като авторска оценка на този характер и като художническа концепция в пиесата: „Аз признавам само една наука. Тази, която не руши, а създава ценности“ (с. 200). Тази сентенция е близка и до Леоновото виждане за живота и ролята на науката като особен вид творчество.

---

[13] В. Каракашев. Професор Радев и антиподите. — Пламък, 1975, кн. 9, с. 148.

В „Руският лес“ и „Тази малка земя“ биха могли да се открият и други допирни точки в съдържателната и поетическата структура. Например главните персонажи Вихров и Грациански, Радев и Лазаров като магнетични полюси разполагат около себе си другите — привържениците и съмишлениците. Писателите се интересуват не само от самооценката на героите, но и от резонанса на техните идеи и поведение в лицето на обществото. Като истински майстори в познанието и изображението на човека Леонов и Джагаров съумяват да прекарат през личността не една, а десетки „координати“, за да определят по-вярно истинската ѝ нравствена и обществена стойност. Най-меродавен обаче за двамата автори остава рефлексът от идеите на Вихров и Радев, Грациански и Лазаров в съзнанието и оценката на младото поколение, олицетворяващо в творбите мисълта за бъдещето. Както се вижда, Леонов и Джагаров не пренебрегват един от характерните си естетически принципи — с погледа на утрешния ден да осмислят днешното, едно или друго поведение на личността. В „Руският лес“ поради възможностите на епическата форма този принцип се реализира многопланово. Най-суровата, но обективна присъда за Вихров и Грациански се произнася от Поля. Дъщерята на професора търси истината за своя баща, оплют за книгите и идеите си в научния официоз. Поля попада на знаменитата встъпителна лекция на професор Вихров и разбира, че искреният патриотизъм, безпределната всеотдайност към съдбата на руския лес и Русия не могат да бъдат само фраза. Така силно е въздействието от вдъхновените думи на отдадения на делото си учен върху присъствуващите.

В „Тази малка земя“ поради спецификата на жанра професор Радев не произнася двучасови лекции. Като истински художник Джагаров намира друг похват, за да предаде обаянието от личността на защитника на „златната земя“. Бившата студентка на Радев Снежа, влюбена в научната му честност и безкомпромисност, му разказва сън, в който най-впечатляващо е отражението на неговата лекция върху младата аудитория: „Бяхте сам, изправихте се на катедрата и прочетохте встъпителната си лекция, помните ли? — казахте, че нашата земя е малка, но човек сутрин може да се напече на морския пясък, на обед на отдъхне сред дебрите на Стара планина, а привечер да се спусне по снежните писти на Рила и Пирин, полета и гори, върхове и пропасти, тишина и бури, жълто и зелено, черно и синьо, земята ни — това сме ние, затуй трябва да я пазим и обичаме. . . (. . .) Студентите ръкопляскаха, тропаха и викаха от възторг, а аз мълчах, не мълчах, а се държах с две ръце за гърлото да не заплача — да бях заплакала, щеше да ми олекне, но не заплаках, а затаих в себе си радостта, че съм ви открила, и сега това чувство е в мене, то ме изгаря, ден и нощ ме гори и аз вървя подире ви като нестинарка по своята жарава, а вие дори не ме забелязвате“ (с. 219).

Това не е само изповед в любов на ученика към учителя, към човека и учения. Това е още една характерология на личности като Радев, които търсят истината не за себе си, а за другите, за бъдещето, до болка влюбени в родната земя, в синия простор, настоявайки да останат те винаги неопетнени.

Близостта в съдържателните и поетически структури на „Руският лес“ и „Тази малка земя“ се подхранва още от символиката и метафорите, от многозначността на детайлите, от мотивите и лайтмотивите, към които Леонов и Джагаров имат особена склонност. Така се изгражда цялостната вътрешна атмосфера на творбите. Всичко това издава сходството в художественото съзнание и мислене на двамата писатели, което обхваща едно богатство от близки по същността си естетически идеи, социално-философски и нравствени концепции.

. . .В началото на статията поставих един открит въпрос — дали е била възможна „срещата“ на българския драматург с Леонов. Категоричният факт

пак отсъствува, но е налице благодатната почва на едно художествено творчество и естетическо съзнание, съдържащи такива ферменти, които биха позволили „семената“ на Леоновите идеи да покълнат богато. Може би не случайно през 1970 г. по време на срещата на българските писатели с автора на „Руският лес“ Г. Джагаров каза такива знаменателни думи: „България в този ден среща един голям писател, един наш учител и брат, и тя е щастлива, че й е оказана такава чест. Струва ми се, че през дните, които Леонид Леонов ще прекара в България, той ще почувствува не само в кръга на своите колеги, българските писатели, но и навсякъде по нашата земя любов към неговото мащабно мислене по всички въпроси, отнасящи се до литературата, до нейната съдба, до съдбата на човечеството и революцията, любов, предана и силна към неговата родина.“[14]

Може би в това „наш учител и брат“ да прозира и дълбоко личната духовна привързаност на Джагаров към класика на руската съветска литература. Много е възможно. Времето ще покаже правотата на подобно предположение. . . Безспорно обаче остава едно — близостта на Леонов и Джагаров като писатели социалистически реалисти, които се вълнуват от най-важните философски съотношения „човек и история“, „човек и родина“, „личност и общество“, изсл,едвайки най-парливите въпроси на съвременността, вглеждайки се все напред в бъдещето и съдбата на човешкия прогрес.

---

[14] Литературен фронт, бр. 43, 21. X. 1970.

ЕПИЧЕСКАТА ПОЕМА „ПОКРЪСТЕНА БЪЛГАРИЯ“

от Франческо Брачолини*

Рикардо Пикио

1. Научната литература все още не е дала задоволително изследване върху епическата поема „La Bulgheria convertita“ (Покръстена България) от Франческо Брачолини (1566—1645), публикувана в Рим през 1637 г. Типична творба за литературата на ранния барок в епохата на Контрареформацията, тази поема в двадесет части е изградена от много сложен поетически стил. Необходимо е да се възстановят специфичните похвати, използувани от поета да предаде своята идея чрез символи и алюзии, за да се схване правилно истинското ѝ значение.

2. Франческо Брачолини прекарва живота си в служба при кардинали или други високопоставени лица на Римската църква. По времето на папа Урбан VIII (1623—1644) той става секретар на кардинал Антонио Барберини, който ръководи „Congregatio de Propaganda Fide“ (Конгрегация за разпространение на вярата), служеща като главен инструмент на Ватикана за разпространение на католицизма по света. Поемата „Покръстена България“ е израз на идеологическата и политическата дейност на тази институция.

3. Многобройните творби на Брачолини свидетелствуват, че той е схващал литературата като реторична игра, основана на употребата на форми, образи и сюжети, заимствувани от творчеството на други поети (както древни, така и съвременни) с цел да се създаде нова „поетическа материя“. В новия си контекст старите символи получават различно функционално значение. Но Брачолини не възприема безрезервно идеята за смесване на реалното и фантастичното. „Поетичният фалш“ не е нищо друго освен реторично разкрасяване, докато реалните факти предполагат изразяване чрез разбираеми образи, съответствуващи на „правдиви думи“.

4. Предходните литературни критици са се заблуждавали от тази сложна реторична игра и не са могли да отделят „поетическия фалш“ от реалните факти. Те считат, че всичко в поемата е чиста измислица. По-конкретно, те не разбират, че България, както е описана от Брачолини, не е поетичен мит, а конкретен исторически образ. Съставените от тях кратки изложения на поемата са незадоволителни поради факта, че не се прави разграничение между многото второстепенни сюжети и главния сюжет, който има за цел да предаде на читателя трудно доловима политическа идея. Ако е правилно разгадана, поемата на Брачолини е първата важна творба в западната литература, в която България, нейната история и култура са в центъра на една дискусия от международно значение.

4.1. Краткото съдържание на творбата, представено в настоящата статия, се основава на „главния исторически сюжет“: княз Требело (=Борис) е приобщен към римската вяра от двама пратеници на папа Николай I. Българското ранно християнство процъфтява според моделите на Св. Бенедикт. Требело става монах, основава първия български манастир и назначава големия си син Флавио да управлява страната. Пъклените сили и патриарх Фотий (който е

---

* Резюме на доклада, изнесен на българо-италианския симпозиум в Неапол, състоял се на 28, 29 и 30 май 1979 г. Цялостното изследване на проф. Р. Пикио ще бъде обнародвано в специален сборник, в който ще бъдат издадени всички доклади от симпозиума, посветен на българо-италианските културни взаимоотношения.

изобразен като оръдие в ръцете на дявола) се отнасят със силна неприязън към триумфа на правата вяра и заговорничат да унищожат католицизма в България. Княз Флавио се присъединява към Фотиевия заговор. Част от българското общество, което не е приела правата вяра, го поддържа. Старият княз Требело решава при това положение да напусне манастира и да се бори срещу измяната на сина си и срещу военната заплаха от Фотий. Фотий сключва съюз с турците. (Този на пръв поглед „анахронизъм" е в същност белетристичен похват да се подчертае двусмисленото значение на повествованието, който използува символи, отнасящи се едновременно до средновековни и до съвременни събития.) Следва голяма война. Унгарците, които са на страната на Фотий и дявола, атакуват България, но са победени. Двама католически крале идват на помощ на Требело срещу византийско-турската армия: Пиро, кралят на Албания, и Казимиро, кралят на Полша. Междувременно продажният византийски император Михаил, който е покровител на Фотий, умира в Константинопол и е сменен от Василий, който е добър „католик". Фотий загубва поста си. Неговият съперник Игнатий (който преди това е получил политическо убежище в България като католически изгнаник) става патриарх. Но Фотий е далеч от Константинопол и не научава веднага за провала си. Той се бие на българския фронт заедно с Мустафа, турския главнокомандуващ. Поемата завършва с голяма битка. Фотий и турците са победени. Католическият мир е възстановен в България. Изменникът Флавио е изпратен до живот в затвор и по-младият му брат Алберто (=Симеон) става новият княз.

4.2. Много други сюжети придружават главното повествование: ангели, дяволи, рицари, любовници, вълшебници и вещици, герои от класически и съвременни творби създават такава фантастична бъркотия от „поетичен фалш", че повечето читатели могат да се заблудят и да повярват, че те са истинските литературни герои. Но поетът прилага редица похвати, за да помогне на читателите да разберат същинското значение. Ако следваме указанията на поета, т. е. ако научим „правилата на играта", можем лесно да отделим това, което принадлежи към „историята", от това, което принадлежи към белетристичния метод на литературния мит.

4.3. Главният ключ, който улеснява читателя да разбере истинското значение на поемата, се съдържа в третата част. Връзката между поетичните средства и „правдивите думи" на поета е сравнена с връзката, която съществува между рисунките в илюстрована библия и библейския текст. Образните похвати на Брачолини са същите като тези, използувани от много художници в живописта по негово време.

4.4. Главната идея в поемата е, че България е била покръстена от Рим и че католическата традиция в България може да се използува в борбата срещу „византийско-турската" и протестантската заплаха. Брачолини е желаел да представи България като опора на католичеството. Тази идея е тясно свързана с религиозните разпри през 30-те години на XVII в. По това време Римската църква е била заинтересована да бъде разпространян Православно-католическият съюз, формално сключен в Брест през 1596 г., и на Балканския полуостров. Документи, свързани с „Конгрегацията за разпространение на вярата", потвърждават тезата, че същите принципи, ръководили католическата политика към Русия, са били използувани и на Балканите. По тази причина България е била изобразена от Брачолини като един вид „друга Полша" в духа на амбициозния план, целещ покатоличването на всички православни славяни. За да направи поетичния си стил от алюзии абсолютно ясен в политическо отношение, поетът установява пряка връзка между Фотиевата „ерес" и ересите, разпространени от протестантите в Европа през XVII в.

4.5. Образът на Фотий като тъждествен с образите на съвременните протестанти отразява идеологическа насока, типична за Контрареформаторската историография. Инициаторът на тази насока е кардинал Цезар Бароний, чиито „Annales Ecclesiastici" (Църковни анали) несъмнено са повлияли Брачолини. Тъй като е ясно, че средновековният Фотий в „Покръстена България" е символ на съвременния „турско-протестантски-псевдоправославен патриарх", изниква проблемът, дали Брачолини е искал да ни насочи към някоя съвременна му личност. По мнение на автора на настоящата статия, доста вероятно е „съвременният Фотий", когото Брачолини е имал пред вид, да е патриарх Кирил Лукарис (1572—1638).

4.6. Отделна част от статията е посветена на анализ на някои от описанията на средновековна България от Брачолини. Два „исторически мотива“ са от особен интерес за изучаването на историческите легенди, които характеризират идеологията на Контрареформацията: а) интерпретацията от Брачолини на средновековна България като разделено в културно и религиозно отношение общество. Град София е изобразен като главния символ на този вътрешен конфликт; б) възхвала на българската военна мощ. Изглежда, че този мотив е имал предназначението да подготви военни действия срещу Турция с подкрепата на български въстаници.

4.7. В 18-ата част на „Покръстена България“ главната цел на поемата е изрично определена. Чрез „пророческо видение“ българска монахиня от IX в. научава за бъдещите дела на папа Урбан VIII и Конгрегацията. По „това време“ млади българи ще бъдат изпратени в Лорето, Италия, и ще учат как да разпространяват отново католическата вяра в родината си.

5. Необходими са по-подробни изследвания върху историята на католическата пропаганда в България, за да може цялостно да се определи значението на този забележителен документ, свързан с „българския въпрос“ в началото на XVII в. Богатството от идеологически сведения, съдържащо се в тази поема, би трябвало да напомни, че поетическите творби имат възлово значение при изучаването на културната история.

СТРАНИЦИ ОТ АРХИВА НА ВАСИЛ Д. СТОЯНОВ В ПРАГА

Дочо Леков

Васил Д. Стоянов, както сам отбелязва, пристига в Прага на 28 септември 1858 г. и престоява тук десет години. Надарен, с всестранни интереси и силно родолюбиво чувство, той става централна фигура между своите сънародници в Чехия. В чешкия и немския периодичен печат любознателният ученик на Сава Доброплодни обнародва обзорни статии и бележки за българската история, литература и култура, за бита, робската съдба и борбите на българите. Това го прави известен между видни чешки учени и общественици. Подготвяното двутомно издание на съчиненията на В. Д. Стоянов от Института за литература при БАН и Института за чешка и световна литература при Чехословашката академия на науките ще даде пълна представа, а оттук и справедлива оценка за приноса на този все още неоценен възрожденец за развитието и популяризирането на българската култура в чужбина.

В Архивния отдел на БАН е запазено част от богатото архивно наследство на Васил Д. Стоянов. Негови документи се намират и в други български архивохранилища. За живота му в Чехия, за формирането му като учен, публицист и патриот интересни данни има и в неговия архив, съхраняван в Напръстковия музей в Прага.

Прави впечатление преди всичко контактът на Стоянов с видни български общественици и книжовници от онова време — Драган Цанков, Христо Г. Данов, Марин Дринов, Христо и Евлоги Георгиеви, Никола Първанов, Тодор Стоянов — Бурмов и др. Те го осведомяват за живота в България, за новоизлезли книги и периодични издания. Марин Дринов и Иван Грудов го канят да поеме редактирането на в. „Народност“, Тодор Стоянов — Бурмов настоява да сътрудничи на в. „Время“: „Вий обещавате да пишете нещо по белетристиката —му напомня Бурмов. — Не зная какво именно ще пишете по тая част, щото да е полезно и интересно за българите. Но въобще ще забележа, че българите не са за критически и сухи предмети. Те са лесно уморяват в четенето. Трябва да гледаме да им пишеме винаги неща, които да им са напълно понятни и които от коя годе страна да съдействуват за развитието и напредването им“ (Писмо от 6 септември 1865 г.). В някои писма приятели на Стоянов му съобщават за грижите им да бъде подкрепен материално от български културни дружества, пишат му за обществената атмосфера в страната.

Стоянов отговаря на всички. В архива му са запазени чернови на писма до Христо Георгиев, Евлоги Георгиев, Богдан Икономов, Христо Г. Данов, Никола Първанов и др. Той им съобщава подробности за себе си, описва архитектурните забележителности на Прага, говори с уважение за изтъкнати чешки учени.

Публикациите на В. Д. Стоянов в чешкия периодичен печат му дават приоритет не само на пръв сериозен популяризатор на българската литература, фолклор, етнография, култура в Чехия. Те го налагат и като авторитетен български книжовник. В писмо от 4 юли 1865 г. Никола Първанов му съобщава: „Приех ви завчера писмото. В него виждам, че щете ми нещо писа за язикът и съдръжанието на „Въсток". Ако ми вярвате, това нещо е за мене много любопитно, нарочно да видя по-обширно как мислите за нашият език. Като се обещавате вече, че щете за това писмо, аз бих ви молил да ми разложите вашето мнение колко е възможно попространно; защото сякам е вече крайно време да си опознаем и поправим и ние, както трябва, язикът. Но при това излагане, ако бъда честит да го видя, аз мисля, че не щете за некое провинциалистично произносване и на него да си ограничите сичките бележки. Работата е да гоним общата идея, за която се разговаряхме есенеска и която сте ви повече науспели, нежели аз. Голямо право имате, дето ще ми пишите за съдържанието на „Въсток". Аз много проумявам целта му, т. е. на що клони и ви уверявам, че щом нещо видя в него противно на нашите интереси, тутакси ще пиша против него." Цитираното писмо говори не само за вниманието, с което Първанов се отнася към мнението на В. Д. Стоянов като книжовник и общественик. То решава и въпроса, дали Никола Първанов може да се смята за редактор на „Въсток". Първанов се интересува живо от отношението на своя сънародник към вестника, което означава, че е свързан косвено с „Въсток". Но ако той вземаше участие в редактирането на вестника, не би писал на Стоянов: „. . .аз много проумявам целта му, т. е. на що клони" и да му обещае: „. . .щом нещо видя в него, противно на нашите интереси, тутакси ще пиша против него".

В архива на Стоянов в Напръстковия музей в Прага са запазени оригиналите на три негови дописки — от 1859, 1861 и 1864. Едната от тях е адресирана до „Дунавска зора", но не е отпечатана от Раковски поради спирането на вестника. В дописките се разглеждат въпроси, свързани с живота на чехите, защищава се в. „България". Интересни са и бележките на В. Д. Стоянов за чешката и българската история, за нашата азбука („За азбукето"), списъкът на книгите, които притежава, стихотворната творба, написана, по всяка вероятност, от него — „Стихове за первоявленната святая служба на славянский език в българската църква в Цариград". За историята на българската фолклористика определена стойност имат и някои стари народни песни, записани от Стоянов или изпратени му от негови близки — „Майки Димитру думаше", „Чи са Вълю разбулял", „От как са Станка ужени", „Че са тръгнали, тръгнали", „Заплакала й Величка", „Разигра ся Черно море" и др.

В част от писмата си Стоянов говори за затрудненията, които трябва да преодолява ежедневно. Но и в най-трудните моменти от неговия живот десница му протягат и родолюбиви българи, и чешки културни дейци. Имената на някои от тях са посочени в „Книжка за бележки различних достопамятних работ и нечт". В този свой бележник с чувство на благодарност Стоянов отбелязва: „Г о с п о д и н Г. Ф р и ч, доктор права, почана от месяца невембра 1858 лета да ми дава всяка неделя (или на месецът четире пъти) обед, което трая така до месеца юния, а от тогас насам хванах да добивам от негова благородна и щедра душа в неделята се по два (или на месецът 8 пъти) обяда — ч е т в ъ р т ъ к, п о н д е л н и к.

Г о с п о д и н А н т о н, син Г. Доктора Фрича, старешина и надзирач мой в Прага, дал ми е 10- десят нови фиорина и кога съм оставал без пари никога не мя е оставел, ами всякога ми е давал барем колкото са били пари най-нужни и потребни.

Г о с п о д и н Ф е р д и н а н т Н а п р ъ с т н и к ъ т почана от месяца десембра да ми дава в неделята се по два обяда — в т о р н и к, н е д е л я". Списъкът на благодетелите продължава с имената на Карл Стрет, Матю Рачев, Панайот х. Савов, Тодор х. Вълчев и др. „Г. А т а н а с С е л в е л и — четем за отбелязания на четвърто място благодетел на В. Д. Стоянов-поче от месяца февруара 1860 да ми провaжда всяки месец по 5 (пят) нови фиорина; и преди то беше проводил 20 нови фиорина, събрал в Вена от наши събратя блъгари, из между които Г. Д е н к о о г л у дава 5 нови фиорина; освен това проводи ми Г. Атанас С. от себе си дрехи

един зимен сюртюк, един летен, един фрак, три джилетки, пят ризи и два пишкира.“ Искрена е благодарността на Стоянов и към Пандели Кисимов, вписан като шести негов благодетел: „6. Господин х. П а н д е л и й х. К и с и м о в като беше отишел на Липиска, на връщане мина през Прага да ся види с всичките тука блъгари и да си купи в Прага печатница. Седе около неделя тука, на конак в моята стая; на тръгване даде ми 5 (пят) австрийски жлътици (около 30 гроша турски пари). Тойси, един от най-любезните и искрените ми приятели, обрече ми ся, чи и за напред, ако бъде жив и здрав и ако обстоятелства му допущат, колкото му иде от ръка, ще ся мъче пак да може по някоги да мя позарадовува.“

В повестта на Друмев „Ученик и благодетели, или чуждото си е се чуждо“ един от героите, Живко, напомня постоянно за Стоянов — с лишенията и несгодите, които среща на всяка стъпка в Приморск, с непреодолимото желание да продължи ученето си въпреки превратностите на съдбата. Сам Васил Д. Стоянов, другар на Друмев в Шумен, по-късно отбелязва: „Тази повест („Ученик и благодетели“ — б.м.), в к о я т о г л а в н о т о л и ц е е м о е т о с м и р е н и е, стои по-високо по вътрешното си достойнство от повестта „Нещастна фамилия“. . .“[1] (к.м.).

В архива на В. Д. Стоянов в Прага се пази едно писмо на Раковски до Стоянов от 1 септември 1859 г., публикувано като факсимиле в книгата на Зденек Урбан Z dějin česko-bulharskỳch kulturnich slykŭ, Praha, 1957, 7—8, приложение. В България е отпечатано от М. Арнаудов в Известия на Института за българска литература, кн. 5, с. 501—502 и в Архив Г. С. Раковски. Т. II. Писма до Раковски. 1841—1860. Под редакцията на Н. Трайков. Подготвил за печат Веселин Н. Трайков. С., 1957, с. 464.

Обнародваме две писма на Жинзифов до Васил Д. Стоянов и записаната от Стоянов народна песен „Прочул се Найден граматик“.

Писмата на Жинзифов до Васил Д. Стоянов са от 1864 г. — едното е писано на 12 януари, а другото на 4 ноември, в Москва. По това време Стоянов и Жинзифов не се знаят лично. Те се запознават по-късно, през 1870 г. в Браила, на годишното събрание на Българското книжовно дружество. В писмата си Жинзифов осведомява своя сънародник за новоизлезли български книги, за сборника си „Новобългарска сбирка“, дава му сведения за себе си и за българите в Москва, споделя задоволството си от неговите литературни прегледи в „Народни листи“ и в други чешки периодични издания, информира го за политическите събития. „Язикът може да ти са каже малко чуден (странен) — отбелязва Жинзифов, — но аз сум от македонските българе.“ В лицето на Жинзифов Стоянов вижда даровит български книжовник, самопожертвувателен патриот. И в литературнокритическите статии, които публикува в чешкия печат, дава висока оценка на творчеството му. На литературното дело на Жинзифов Стоянов се спира обстойно в статията „Слово I за литературните работи на онези български писатели, които са допринесли и допринасят за развитието и усъвършенствуването на националната ни българска реч“. В този преглед Стоянов посочва и някои биографични данни за Жинзифов. „Жинзифов е още много млад — отбелязва той — и можем да се надяваме, че един ден той ще стане именит български поет, и то лирически поет, ако Амор и българските музи не го напуснат.“ Запознат с някои статии на Жинзифов, Стоянов дава висока оценка за него и като публицист.

В отговор за „странния“ език на Жинзифов в бележка към статията „Слово I за литературните работи. . .“ Стоянов отбелязва: „Що се отнася до чисто народната българска реч на Жинзифов, то тя се отличава донякъде от чисто народната реч на вече споменатите български писатели (П. Р. Славейков, Л. Каравелов и др. — б.м.) по това, че побратим Жинзифов, бидейки македонски българин, знае по-добре македонското българско наречие, или западното, в сравнение с източното, и поради това пише на западно наречие, като едновременно обаче доста често намества в него и форми от източното българско наречие и то затова обикновено, за да бъде положено вече началото на създаването на единна писмена българска реч въз основа на двете наречия, разбира се, по най-подходящ начин.“ Преди повече от столетие В. Д. Стоянов, подобно на други талантливи български писатели и филолози, долови проникновено процесите, свър-

---

[1] В. Д. С т о я н о в. Няколко исторически бележки за началото на драматическото изкуство в България. — Дневник, бр. 1606, 1906.

зани с развитието на българския национален език, посочи ролята на отделните диалекти във формирането му.

Двете писма на Жинзифов до Стоянов са публикувани в Чехословакия от Зденек Урбан в сборника Franku Wollmanovi k sedmdesatinam. Praha, 1958, с. 258—267. В България излизат за първи път. Запазваме езиковите им особености. Осъвременяваме само пунктуацията и някои буквени означения.

Народната песен „Прочул се Найден граматик“ е посветена на Найден Геров, който след завършване на образованието си в Одеса става учител в Копривщица и Пловдив и славата му на даровит педагог се понася из страната. Вариантът на песента, запазен в архива на В. Д. Стоянов в Прага и записан лично от него, е по-богат от варианта, използуван в някои биографични скици и изследвания за Геров.

1

1864. Коложег (Ян.) 12. Москва

Побратиме В. Стоянов!

С драго сърдце ми овдешни млади българе прочитахме ваше-то побратимско или похарно да речам братско писмо, кое-то ни връчи г. Веселовский[2]. Не гледайки на това, че я лично не знам вас, ни па вие мене, но наша-та клета наръчница (урисница), коя-то йе очукала нас горки българе, йе дотука насърдена и налютена на нас, щото треба секой из нас млади- те българе, кои- то сме са распръснали по Европа, да са печали, за да са дигне той- зи гъстий мрак от клета ни Майка България (Македония, Тракия и Балканска България). Треба щото си мие българе (млади) знаеме ли са, или не, да сме напоени с една вода; треба щото си мие да сме вдъхнати с еднаков дух; требе. . . но не ща да ви пишам нашироко и натънко за това нещо, защо вие сами треба да знаете не по долно от мене. . . И така, брате Василе, простирам ти братска верна ръка и дано бог да да са испълнят наши- те желания!. . . Аз тебе, брате, лично не зная, както и ти мене, но аз мога да речам що те зная, като ви чета статьи- те в „Nàrodni Listy“[3] (така ли?) и вашите кратки „очерки“ за нашата книжнина в Kritická Přiloha[4], кои и твърде много ме радват. (Тук простете ми, да ви реча, че N a r o d. L i s t y и H l a s[5] твърде многу лъжи пишат за овдешна- та славянска земля). Ми овде, брате, сме околу 20 души, из кои току речи, чи половина- та са в овдешно- то Всеучилище (един из них в духовно училище, а двама в военно училище) като изключим 4, кои свършиха·оная година Всеучилище- то (из кои един е учител в Болград, а другий как то е веч Вам познато умря в Вена (К. Геров[6]), бог да го прости! Али негова- та безвременна смърт наскърби твърде многу нас, защо-то беше един от най- добри- те из нас!. . .), а други- те ся готвят за в Всеучилище- то. Аз па кой-то търгнах по Историко-филологический „факултет“, треба да свърша учение- то си в конецъ-т на май месец на тая година, само ако издържам потребний-т испит, каквото ми са желае. Заедно с мене ще свършат науки- те си още двама мои другари, лекари. Ето сега за сега колку можем да ви съобща заради нас, а живейме, брате, мъчничко то с пари, то без пари (че таква йе обща- та наша наръчница), но нека сме благодарни на овдешни- те славянолюбци, кои- то за развитие- то наше

---

[2] Александър Николаевич В е с е л о в с к и (1838—1906) — руски учен, литературен историк. След завършване на Московския университет посещава Испания, Германия, Чехия, Италия, където специализира и работи върху проблеми на западноевропейската литература. В Прага се запознава с В. Д. Стоянов.

[3] „N a r o d n i L i s t y“ — чешки ежедневник, основан през 1861 г. Орган на младочешката либерална партия.

[4] „K r i t i c k a P r i l o h a“ — Приложение към отделни броеве на „Narodni Listy“.

[5] „H l a s“ („Глас“) — чешки вестник, излизал от 1862 до 1865 г., присъединил се към „Народни листи“.

[6] Константин Г е р о в (1829—1863) — брат на Н. Геров. Учи в Пловдив и в Московския университет.

чинат що могат. Пиши ми сега и ти какво сте вие тамо и що правите. Бог да благослови вашите цели и желания. Мене, като свърша овде учение- то си много ми са иска да дода в Прага, поне на два три месеца, за да са научам да говоря по чешски или па не зная, защо- то моя- та пазуварка йе сосем праздна; пиши ми моля ти са с колку може да са живее в Прага по български, т. е. по- сиромашки. Що ще правам и къде ще са махнам после свършуванье- то на науките си и аз сам си не зная, само знай, че аз ще са намирам овде до конец на юни мес. 1864 г., а посли. . . но до тогаз има многу време, та че ще можем да си пописваме помежду си. Г. Веселовский, кой йе мой добър познайник, ще ви предаде следн. книжки: Братски труд[7], книж. I, II, III и IV и Новобългарска сбирка[8], книж. екз. 4, из кои- то (т. е. из Сбирката) една кн. задържи себеси, друга нека йе обща, трета поклони от моя страна на Чешский-т Музей, а четвърта- та дай на Ф. Йезбера[9], кого-то поздравете от моя страна. Измъчвате ли Словенинъ-т?[10] Какво е твое- то мнение, да му пратя ли още некое си стихотворение или не?[11] Наистина Братски труд можеше да стане повременно издание овде, но що да му правиш кога наший глас йе още „глас вопиющаго в пустини“? Мие, брате, късахме си от насущий- т си хлеб, за да издаваме Братски труд с надежда, че ще са отзват нам неколцина из наши- те богати търговци и с нихна- та помощ щеше да са уголемеше и ще бише с подобро съдържание, но. . . наша- та надежда остана си надежда, а мие престанахме да го продължаваме. Аз па като бех неколку си мес. домашен учител и видех в пазуварка- та си два- три гроша, реших са и издадох „Новобългарска сбирка“, коя- то вече ще йе в ваши-те ръце и не са съмнявам, че ще видам нещо ваше в Krit Příloha. Не мисли, че мени ще ми бъде тежко, ако найдеш някаков недостаток в нея- само знай, че в нея има околу 20 типографически дебели погрешки, Язикът- т може да ти са каже малку чуден (страннен), но аз сум из македонски-те българе. Други книги, брате, овде български нема; има две, три книжки, кои са издадени в Одеса, но мъчничко йе да са добият, защо- то нема никакви средства; като ги има у мене, то и ви съобщавам само названия-та.

1. Сочинение Ф. Булгарина, преведе от руский язик Павел Каляндж. Одеса, 1861 г., с. 291- и X (То йе роман от съчинения-та Булгарина[12], ама какво му е название-то по руски не му зная, защото да четеш романи Булгарина значи да си губиш време- то попусто; но не мога да река, че не йе полезна, макар и малку, за наша-та читающая братия в Българско).

2. Български буквар от П. Каляндж и. Болград, 1861, с. 3016.

3. Мъдри наставления за децата, переведено от Т. Т. Хрулева. Одеса, 1861, с. 35 (детска книжка за детско четение).

4. Сирота Цветана. Приказка, поблъгарена от Й. Груев. Цариград, 1858, с. 21.8⁰.

5. Смешний календар за нова година, астрономисан и написан от П. Р. Славейкова. Цариг р., 1861, с. 96, 16⁰.

6. Няколко речи о Асеню първому, великому царю българскому и сину му Асеню Второму от Г. С. Раковскаго у Белград, 1860, с. 128.4⁰ (Книга твърде добра за българете). Ето какви

---

[7] „Братски труд“ — литературно списание, издавано в Москва от Р. Жинзифов, Л. Каравелов, В. Попович, Н. Бончев и други български студенти. Жинзифов пише програмната му статия, публикува в него свои стихотворения, разказа „Прошетба“, грижи се за разпространението му. От списанието излизат 4 книжки.

[8] „Новобългарска сбирка“ е книга на Жинзифов, излязла в Москва през 1963 г. Съдържа оригинални и преводни стихотворни творби.

[9] Франтишек Йезбера (1829—1901) — чешки филолог, доцент по славянски езици във Варшавския университет. Бори се за всеславянско единение и за утвърждаване на кирилицата. Редактор на сп. „Словенин“.

[10] „Словенин“ — списание, излизало през 1863—1864 г. в Прага на кирилица. В кн. 4, 1863 г. Жинзифов отпечатва стихотворението си „Вдовица“. В няколко последователни броя на списанието е обнародван библиографски преглед на българската литература. Независимо че той е анонимен, Жинзифов по всяка вероятност е знаел, че негов автор е В. Д. Стоянов.

[11] След обнародването на „Вдовица“ в сп. „Словенин“ Жинзифов публикува в кн. 2, 1864 г. превода си „Кукавица“, а в кн. 4, 1864 г. превода „Краковянка“.

[12] Фадей В. Булгарин (1789—1859) — руски реакционен писател, автор на очерци, дидактически романи, литературнокритически статии.

названия на книги (кои може ви ги знаете) ви съобщавам из кои как що сами виждате само за последня- та (6) може да ся упомене, чи не за българете добра; а край нея може да ся притури и първа- та (1), а други те са твърде дребнички неща. Нека ви притурам още следн. назв. ако и може вам да йе познато:

8. Показалец или Ръководство как да ся изискват и издирят най-стари чърти нашего бития, язика, народопо (ко) ления, стараго ни правления, славнаго ни пришествия и пр. от Г. С. Раковскаго. Одеса, 1859 г., с. X и 144 (книга твърде полезна за нас, че съдържава многу работи из народъ-т ни как- то обичаи, песни и пр.).

Вашата географ. карта[13] немахме щастие да я видиме, защото г. Веселовский беше я дал другему некому, кой- то ще дойдеше поскоро от него, но он- зи не зная не ни я вручи още. Но не ся грижете за нея, защото Г. Веселовский ни каза, че ще намери човекъ- т, кому- то бе я връчил. Недей ся сърди на Веселовский, защо-то господство му ми йе твърде познат и йе твърде добро момче. Ако ми отпишете, то не надписувайте над писмото ви името ми, ами просто по следний адрес: „В Москву. Студенту Московскаго Импер. Университета Жинзифову (из болгар)“, а па вие напишете ми ваший адрес по чешски. Сички мои другари желаят ти добро здравие и благополучие в своите предприятия. Чакам поскоро ваш отговор. Други път повече.

Ваш на секога

Райко Жинзифов

2

1864, Листопад 4. Москва

Драги ми братя българе Василе Стоянов и други!

Като нахождам свободно време и случай бързам да ви ся обадим с две- ти слова. Писмото ми ще ви го предадит многоуважаемий- т Йезбера, с когото я овде ся упознах. Твърде ми йе драго, че я имах щастие лично да ся упознаем с той наш брат чист и горещ славянин и като сум уверен, че г. Йезбера ще ви поприкаже заради мене, то я не са разпростирам, нека само ви кажам, че ми овдека сме до дваесет души българе, из кои поголямата част са в Университетът, други пак още ся готвят. Тая година из нас свършиха Всеучилище-то двама- Васил Караконовский[14] из Ловеч, лекар, кой- то през летото си отиде в България, другий сум я, кой- то следвах науки в Историко-филологическо отделение. Колко- то за мене, ще ви кажам, че аз останувам овде в Москва още една цела зима, а може би и повече, защо- то нема къде да ся денам, като недавно ме известиха из Цариград, че турско- то правителство щело да ме преследва, та и въобще турско правителство гонит и ловит българе- те, кои- то ся учат в Руско. С това лесно йе да разберете, че я ся нахождам в лошево положение, като не мога да се закачам за българска работа. Ако дохождат до Вас български вестници, то Ви без съмнение сте забележили какви глупави неща печатат те. Сички обществени работи в България вървят зле и наопако. Вие треба да сте ся научили до сега, че турско- то правителство клада в ръка- та си наши- те училища- единственно- то наше народно и независимо достояние! Треба ли да ви кажам, че от турско- то правителство ми не можеме да чекаме никакво добро? Казвам ви искренно и откровенно, че многу и премногу ми йе яд, като читам дълзи и предълзи български „панегирики“ заради наши- те угнетатели мърсни турци. Наши- те редактори не знаят още или не щат още да разберат, че „ни је вера уврдај у вмера“.[15] Та ще ви речам накъсо, че сега за сега тежко

---

[13] Става дума за издадената от В. Д. Стоянов географска карта на българите в Европейска Турция. Картата се пази в Географския институт на Чехословашката академия на науките. Ще бъде включена в двутомното издание на съчиненията на В. Д. Стоянов.

[14] Васил К а р а к о н о в с к и й (1840—1905) — роден в Ловеч. Гимназиално образование получава в Бялград. След завършване на висшето си образование работи в руското посолство в Цариград.

[15] „Ни је вера уврдај у вмера“.

и горко на наший народ! Вече може би мислите, че прословутий български въпрос[16] ще са реши в наша полза. Не зная как вие мислите и как вие гледате на това нещо, но до колку йе мене познато ще ви река, че наший въпрос ако го решат, то ще го решат не в наша полза, та затова аз желая да не бъде решен сега скоро. А за независима йерархия турско- то правителство в лице- то на Али паша[17] не йеднаж и не дваж йе казвало на наши- те представители в Цариград, че това йе празна мечна, „бабини деветини" и че ми не треба даже да мислиме за нея, а камо ли да говориме. Енглеский посланник в Цариград Булвер йе доказал Али паше като дважди два четири, че да ся даде независима йерархия на българе- те значи ни по малко, ни повече да се даде царство ним и ето ви сега Али паша секий път, когато представители- те ни ходят при него- секий път ги срещат с следни- те думи: „Ш у независима йерархия о л м а с", т. е. т а я н е з а в и с и м а й е р а р х и я н е я б и в а- б р а к ъ н ъ с ш у не независима йерархия, т. е. о с т а в е т е с я о т т а я н е з а в и с и м а й е р а р х и я. Това нещо я ви го предавам за верно и истинно! Какво ще бъде, какво ще стане, бог знае! Я твърде и твърде желая да дода в Прага, но клета ми наръчница (урисница) дотолко ме йе очукала, що- то не дай боже! А при това нещастие я не мога и дома да се вървам, ако ща да не лежам в Цариградските тъмници и в заточение. Знайте, братя, че турско- то правителство нас преследва систематически и ся йе решило с разни начини да не допусне ни едного из българе- те, кои- то се учат в Руско, особенно же тези из них, кои- то искат да станат народни учители! Ако бог да, щото таз зима добия некак си стотина рублици, то ще посетя златна- та ви Прага. Види щем! Ваша- та карта, драгий Василе, немахме щастие да я видиме, защо- то човекъ- т кому г. Веселовский (поздравете го от моя страна- он йе твърде добър юноша) беше я дал, за да я предаде нам и до сега още не ся е явил до нас, ще ся рече, че карта- та пропадна. Разумява ся, че вие нема да са сърдите г-ну Веселовскому, защо-то он сосем не йе крив в това нещо.

Многу здравие и живот от си отдешни българе до си там българе! Бог да ви йе на помощ и желая ви от се сърдце и душа се що ви сами себе желаете!

Ваш съотечественик

Райко Жинзифов

П. П. Ако би некой си из вас пожелае да ми напише за нещо, то ето мой адрес: В Москву. В Редакция газета Д е н ь[18]. Его Высокоблагородию Ивану Сергеевичу Аксакову[19]. Для передачи Жинзифову. Повече нищо не треба.

Истий

Нека ви забележам, че известия- та, кои- то ви предавам погоре, не треба да ги печатате

Истий Ж.

3

Прочул ся е Найден граматик, Найдене!
Чи знайе много да чете,
да чете йоште да пише
от владика-та по-много,
от владика-та сливненска.

---

[16] Има се пред вид българският черковен въпрос.

[17] А л и п а ш а (1818—1871) — турски държавник, организатор на турската шпионска служба, назначаван няколко пъти за велик везир.

[18] „Д е н ь" — славянофилски вестник, излизал в Москва от 1861 до 1865 г. под редакцията на Ив. С. Аксаков. Жинзифов води отдела „Славянски известия" във вестника и е един от най-дейните му сътрудници.

[19] Иван Сергеевич А к с а к о в (1823—1886) — руски публицист, писател, общественик, виден представител на славянофилството, редактор на в. „День", „Москва", „Москвич".

II

От где зачу владика;
на Найден хабер проводи:
где да йе Найден да доди,
да доди да го задеча,
задеча йоште упопя.

III

Найден три сестри имаше;
сестри Найдена не пуштат
при владика-та да иди.
Пръва му перчан режеше,
втора му пита месеше,
третя му плоска налива,
майка му пари четеше,
баща му конче стягаше.

IV

Найден си конче възседна,
майка му пари подаде
и на Найдена думаше:
Найдене, чадо любезно,
Найдене, пиле безгрешно,
кат до владика приближиш
от далеч да ся поклониш,
от близо му ръка цалуни.

V

Найден на път излезе,
нигде никого не стигна,
близо до Сливен приближи,
до сливенските беленки,
беленки йоште седенки.
Моми-ти платно белеха,
булки-ти ризи перяха;
Найден си конче разигра,
на моми събра платна-та,
на булки распръсна ризи-ти.
Моми го люто клъняха,
клъняха и говориха:
Ако йе ирген тос челяк
от нас мома да земни,
да види хубост на света;
булки-ти люто клънияха,
клънияха и говориха:
Ако йе женън тос челяк
дано му умре булка-та,
от нас йедна да земни,
да води булка сливненка.

КЪМ БИОГРАФИЯТА НА ЕФРЕМ КАРАНОВ

Никола Фермандживев

Името на Ефрем Каранов — изтъкнат деятел на просветното ни дело, досега се свързваше главно с изследванията му из областта на фолклористиката и краеведението. На специалистите бе известно също, че той е първият преводач на български език на знаменитата творба на Адам Мицкевич — поемата „Пан Тадеуш", както и че е превеждал и древноруския литературен паметник „Слово о полку Игореве". Малцина обаче знаят, че Ефрем Каранов е оставил в ръкопис и свои спомени. Тези спомени дълги години са били съхранявани от сина му Цветан Каранов, а след това предадени в Окръжния исторически музей (ОИМ) в Кюстендил. Споменките са завършени през 1920 г. и едва сега, близо шест десетилетия, се подготвят за печат от Издателството на Отечествения фронт. Случи се така, че на мен бе възложено да съставя обяснителните бележки към предстоящото издание на спомените. Това наложи да проуча по-подробно живота и делото на Е. Каранов. Оказа се, че писаното за този почти забравен днес културен деец не е много, а и доколкото го има, в редица моменти то е неточно. В процеса на работата си попаднах на някои архивни материали, посетих и Кюстендил, където живее синът на Ефрем Каранов — Цветан. Роден на 25 януари 1901 г., Цветан Каранов ме впечатли със своята жизненост и свежата си памет. Той ми разказа интересни подробности из живота на баща си и своето семейство. Разменихме си и няколко писма за доуточняване на някои факти. Учител по професия, Цветан Каранов е проявил вярно чувство за значението на спомените на баща си, като не само ги е запазил и съхранил за поколенията, но и твърдо устоял на съблазнителните предложения те да бъдат изнесени и издадени зад граница, и то по време, когато у нас и дума още не е имало за публикуването им. Цветан Каранов е написал и свои спомени за баща си, които се съхраняват в Окръжния държавен архив (ОДА) в гр. Кюстендил.

Целта на настоящите редове е да приведа в известност всичко онова по-важно, което успях да събера и уточня за Ефрем Каранов. Това се налага и от обстоятелството, че с издаването на спомените му неговото значение в културната ни история ще се повиши значително повече, отколкото то е досега.

Необходимо е да се отбележи, че почти всички, които са писали за Ефрем Каранов, ползуват кратката статия, публикувана като поменик в Летопис на БАН, кн. XI за 1927—1928 г., С., 1929, с. 51—53. Статията е без подпис, но, както се установява от архивните материали, тя е дело на географа акад. Йордан Захариев. Оригиналът на статията се съхранява в Архива на БАН (ф. 1, оп. 2, а.е. 992, л. 9—12). В писмото си от 4 юли 1929 г., с което изпраща статията си до секретаря на БАН Иван Пеев-Плачков, Йордан Захариев пише: „. . .Дядо Ефрем Каранов е бил мой учител. Затова моля, ако написаното допада за целта — да бъде поменик в Летописа, — нека бъде напечатано изцяло, като отплата от моя страна за добрия спомен, който пазя в душата си за дядо Ефрем. . ." (пак там, 1 л. 8). Йордан Захариев е бил директор на гимназията в Кюстендил и е познавал добре живота и делото на Каранов. От едно негово писмо до БАН (без дата) се вижда, че при изготвянето на статията си за Е. Каранов Захариев е ползувал и ръкописните му спомени (пак там, л. 7), както и други материали. Въпреки това в нея са допуснати някои неточности, не са описани и всичките трудове на Каранов. Все пак статията на Йордан Захариев е сравнително по-пълна и точна от тази на А[нтон]. П. Ст[оилов], публикувана наскоро след смъртта на Е. Каранов в Известия на Народния етнографски музей в София (1927, кн. 1—4, с. 194—195).

За Е. Каранов вж. още:

Василев, Ас. Трем на българското възраждане, С., 1936, с. 93; *Розев, Ал. Хр.* Ефрем Цв. Каранов — Кюстендил, бр. 120—130, 28 дек. 1940; *Каранова, Л.* Ефрем Каранов — първи преводач на „Пан Тадеуш" — Адам Мицкевич. Брой единствен, С., 24 дек. 1946 г.; Сто години БАН, т. I, Академици и чл.-кореспонденти, С., 1969, с. 311; *Константинов, Г.* Писатели и културни дейци — В: Кюстендил и Кюстендилско. Сборник. С., 1973, с. 247—250; *Попов, Ж.* Трай-

ни следи в нашата културна история. Новооткрити документи за Ефрем Каранов. — Звезда, Кюстендил, бр. 68, 14 юни 1973; *Попов, Ж.* Новооткритият автобиографичен документ за Ефрем Каранов. — Известия на държавните архиви, кн. 28, С., 1974, с. 223—226; Речник на българската литература. Т. 2. С., 1977, с. 177—178; *Рашков, Г.* Изтъкнат учен и общественик. — Звезда, Кюстендил, бр. 31, 17 март 1974; вж. и *Саздов, Т.* Ефрем Каранов — значаен наш фолклорист (Разгледи, Скопие, 1964, кн. 4, с. 385—396), където животът и делото на Каранов са разгледани в неверна светлина. По този въпрос вж. отговора на Кирил Попов — Томе Саздов за Ефрем Каранов и Ефрем Каранов за себе си. — Звезда, Кюстендил, бр. 77, 5 окт. 1968 г.

Особен интерес за нас представлява статията на Жеко Попов от 1974 г. В нея за първи път бе публикуван „Послужен списък" на Ефрем Каранов, съставен лично от него през 1888 г., чийто оригинал сега се съхранява в ОДА — Кюстендил. Послужният списък на Каранов дава възможност да се уточнят годините на ученето му в Одеса, както и тези на учителстването му преди и след Освобождението.

В своите спомени Ефрем Каранов пише: „Роден съм от родители българи в стръмния планински, със средновековен характер по множеството си каменни мостове, кули, стари здания, тесни криви улици, както и по живота, град Кратово в Северна Македония. . .". (*Каранов, Е.* Спомени — ОИМ — Кюстендил, 1). След това Каранов пише за известността на родния си град като рударски и книжовен център в миналото. Тук едва ли е необходимо да се спираме с подробности на този въпрос, но все пак трябва да се отбележи, че Кратово е разположено в полите на Осоговската планина, които в околността му са богати на оловно-сребърна, медна и други руди. Поради тази причина градът е бил известен рударски център още от древни времена. Рударската дейност се засилва особено много през XIV и следващите няколко века, за да спре почти напълно в края на XIX в. След османското завладяване на Кратово (1389) местните князе успели да запазят своите привилегии като управители на рудниците и животът на населението докъм края на XVI в. е бил сравнително по-спокоен и свободен. И досега в Кратово са запазени седем средновековни кули — жилища и крепости на местните князе. Тези кули заедно със строените по онова време каменни мостове, старинните къщи с калдъръмените дворове и сега придават на Кратово особена архаичност.

През средните векове освен като рударски и търговски център Кратово е и значително книжовно средище. В него и близкия Лесновски манастир са работили редица български книжовници, като Йоан Кратовски, Димитър Кратовски, Велко Попович и мн. други. „Като захванем от XV в. та и до най-ново време — пише проф. Йордан Иванов, — никога закрилници на книжнината, на черквите, учени хора, преписвачи на книги не са липсвали от Кратово. Всичко това показва, че ученето на славянско четмо, писмо и наука не се прекъсвало в Кратово. И в епохата на Възраждането този град пак се вестява на първо място със своите учители, книжовници и спомощници" (*Иванов, Йорд.* Северна Македония, С., 1906, с. 363).

По въпроса за годината на раждането на Ефрем Каранов има спорове. В спомените си той пише: „Датата на раждането [си]. . . не мога да определя, за да не бъда озадачен пак с подобен въпрос, с какъвто бях озадачен от Министъра на просвещението покойният Иречек: може ли една майка да роди дете и след месец пак да роди? — понеже по-старият ми брат [Иван] писал в послужния си списък, че бил роден в края на декември, по стария стил, 1851, а пък аз в моя послужин списък съм писал, че съм роден на 28 януари 1852 г., в деня на свети Ефрем Сирина" (*Каранов, Е.* Спомени, л. 1).

Макар Каранов да я съобщава така неуверено, почти всички писали за него приемат за негова рождена дата 28 януари 1852 г. Но в послужния си списък от 1888 г. Е. Каранов е вписал, че е роден на 20 януари 1853 г. (*Попов*, Ж, Новооткрит автобиографичен документ, с. 224). Тази дата Жеко Попов приема като по-достоверна, тъй като според него тя е била посочена, когато Каранов е бил млад — на 36 години — и вероятността да сгреши е била по-малка. Наистина Каранов е писал спомените си в залеза на своя живот, но, както сам той отбелязва, датата 28 ян. 1852 г. той е бил вписал по времето, когато Иречек е бил министър на просветата, т. е. през 1881—1882 г. А тогава Каранов е бил още по-млад. И друго. Сам Каранов изрично пише, че е роден „в деня на свети Ефрема Сирина", т. е. на 28 януари, когато църквата тачи паметта на този светец (Жития на светиите. С., 1974, с. 70; 662). Така че според мен като рождена

дата на Е. Каранов трябва да се счита 28 ян. 1852 г., още повече, че тя е възприета и от повечето автори.

Бащата на Ефрем Каранов се казвал хаджи Цветко Стоянов, наричан Гайранца, по името на родното му с. Гайранци, Щипско. Той бил книжовен човек, подготвял се за свещеник, но станал търговец на памук. „Баща ми се отличаваше с предприемчив дух — пише Е. Каранов. Него общината пращаше да дири учители за града. Пръв той насади в града памук. Пръв насади в Драгасията лозе и цялата Драгасия скоро се покри с лозя. Пръв заведе децата си на училище в Цариград, пръв донесе кофтор, на който се чудеха всички. Веднъж — продължава Каранов — на постлания с килим и възглавници чардак, откъдето се виждаше целият град, след като баща ни разправи за сутринта четеното евангелие в черквата, което вършеше всеки празничен ден, той в силно възбуждение закле се пред иконата. . . „Заклевам се, че две от четирите си деца подарявам на българския народ и ще ги заведа на българското училище в Цариград!" Целуна иконостаса, накара ни и нас да кажем: „Заклевам се" и да целунем иконостаса. . ." (*Каранов, Е.* Спомени, л. 1).

И макар че среща редица трудности, х. Цветко удържал на клетвата си.

В спомените си Ефрем Каранов разказва за детските си години в Кратово, за своите кратовски учители, за умонастроението, мислите и вълненията на хората от този край. Дотогава никой от Кратово не бил пращал децата си толкова далеч, и то чак в Цариград, където те без друго щели да пропаднат и се погубят. Така разсъждавали братята на х. Цветко, жена му, целият град. Всички се опълчили срещу х. Цветка, но той не променил своето решение и на 30 август 1864 г. потеглил със синовете си Иван и Ефрем за Цариград.

По това време църковно-националната борба била в разгара си. И още в Щип кюстендилският владика Игнатий прави опит да спре х. Цветка, на когото заявява, че го лишава от благословията си, ако прати своите деца в Цариградското българско училище. Владиката настоял х. Цветко да се върне в Кратово, а ако ли все пак замине за Цариград, щял да му даде писмо децата да постъпят в гръцко училище. Хаджи Цветко не се съобразил със съвета на владиката и продължил пътя си към Солун. Там пък католишки калугерки му предлагали да приемат и изучат безплатно децата в тяхното училище. . . Но със съзнанието на буден българин, решил да посвети две от децата си на своя народ, х. Цветко преодолял всички препятствия по пътя си. И само силното му национално чувство го е крепяло, за да не се откаже от взетото си решение. Той отивал в Цариград, без да разполага с някакви средства и без дори да е сигурен как ще настани децата си в българското училище и дали те ще бъдат приети там.

Когато пристигнали в Цариград, надеждите на х. Цветко рухнали. По това време българската църква „Св. Стефан" е била съвсем бедна и дотогава не била имала стипендианти. Минават дни, работата отива на зле, но х. Цветко не се отчайва. Въпреки безизходното си положение той не се съгласява да даде децата си на безплатно обучение в Божигробското гръцко училище. Отказва да ги даде и на занаят. За щастие на 27 септ. 1864 г. били освободени заточените български владици Иларион Макариополски и Авксентий Велешки. Църковните водители били посрещнати от цариградските българи с неописуема радост. Радостта на х. Цветко била двойно по-голяма, защото, за да се ознаменува завръщането на заточениците, българското църковно настоятелство решило да настани децата му в училището на своя издръжка.

Така започва ученичеството на Ефрем Каранов в Цариград, продължило до края на 1866 г. В същност за това време се отнася и по-голямата част от спомените му, които предстои да бъдат издадени. В тези спомени с ярки детайли и художествен вкус Каранов успява да опише не само живота на учениците от българското училище, но и да даде интересни щрихи от портретите на редица дейци от църковно-националната борба. Дадени са сведения и за небивалото въодушевление за национално осъзнаване на голямата българска колония в Цариград, наброяваща по онова време няколко десетки хиляди души. „Имаме — пише Каранов — представители от разните краища на Мизия, Тракия и Македония със своите разнообразни костюми и диалекти, които съзнаваха своята българщина и бяха пълни с надежди за бъдещето на целокупния български народ" (л. 68). Ярки и запомнящи се са и страниците за голямата холерна епидемия през лятото на 1865 г., която отнема живота на хиляди цариградчани.

В своите спомени Ефрем Каранов се изявява като даровит разказвач. В предговора си към предстоящото издание на Карановите спомени проф. Тончо Жечев ги определя като „бисерна проза", в чиито редове „ясно и бистро се оглежда една измъчена и възторжена възрожденска душа. . ."

Проявил любов към науката, в началото на януари 1867 г. Ефрем Каранов бил изпратен в Русия. Там на издръжката на Одеското българско настоятелство той учи и завършва Втора одеска гимназия, а в Новорусийския одески университет се записва и следва една година славянска филология. Трябва да се съжалява, че в края на живота си Каранов е заболял от паркинсоновата болест и не е можел да пише сам. Тази е причината той да не продължи и завърши спомените си. А, както твърди синът му Цветан, той е имал такова намерение (*Каранов, Цв.* Ефрем Цветков Каранов. Детски и юношески спомени. — ОДА, Кюстендил, ф. 276К, незаведени, л. 11). По този начин ние сме лишени от възможността да научим подробности от неговия живот и живота на българите в Одеса в една по-друга и различна от цариградската среда и обстановка. Трудно е да се гадае от какво точно сме се лишили, но трябва да се има пред вид, че в същата гимназия, в която учи Каранов, само няколко години преди това е учил Христо Ботев, че по времето, когато пребивава в Одеса, там също учат Стефан Стамболов, Георги Измирлиев, Георги Обретенов, Иван П. Семерджиев, Христо Донев и др. от бъдещите ни революционни дейци, с мнозинството от които той е поддържал връзки. Някои от тези дейци взели активно участие в руските революционни кръжоци, поради което били изключени от училищата „за вредна насоченост". Засега ни е известно само това, че на едно от събранията на българо-руския революционен кръжок в Одеса присъствувал и Е. Каранов и той „бил поразен от многочислеността на събралите се лица", мнозина от които не познавал. Събранието било ръководено от Ст. Стамболов и на него се чели прокламации против царското правителство (*Поглубко, К. А.* За да бъдат полезни на народа си. С., 1976, с. 155).

В Одеса Ефрем Каранов пребивавал до юни 1875 г. В Народната библиотека „Кирил и Методий" (НБКМ) в София са запазени две писма от Калоферското църковно-училищно настоятелство до Христо П. Тъпчилещов в Цариград. От тях се вижда, че през 1874 г. Каранов е възнамерявал да се отдаде на учителското поприще. Препоръчан от Тъпчилещов, с писмо от 15 юли 1874 г. калоферци веднага изявили желание за уславяне на Каранов за учител (НБКМ — БИА, I А 122), но той останал да продължи ученето си в Новорусийския университет.

Напуснал Одеса по здравословни причини, на път за родното си място Е. Каранов минал през Цариград и Пловдив. Йордан Захариев твърди, че в Пловдив той се среща с Найден Геров, който го задържал при себе си на работа в руското вицеконсулство (*Захариев, Йорд.*, пос. съч., с. 51). Това твърдение на Захариев се приема и от други автори, но то едва ли е точно, тъй като и Захариев, и другите приемат, че Каранов се е прибрал в България през 1876 г. И все пак дори и да приемем, че Каранов е оставал на работа при Найден Геров, то ще е било за съвсем кратко време, поради което не го е и отбелязал в послужния си списък. В послужния списък е записано обаче, че от авг. 1875 г. Каранов е станал главен учител на Щипското училище и там учителствувал до юни 1877 г.

Гледан зле от турската власт като „московец", по време на Освободителната война Е. Каранов е бил принуден да напусне Щип. Все по това време той прави опит да се настани за учител в Кюстендил, но и тук властта му попречила. Каймакаминът извикал българския владика Иларион и му казал: „Какво е това, що работите, деспот ефенди?. . . Какъв е тоя даскал, що сте го гетердисали от Московско? Да му кажете отведнъж да се махне от тука, за да си нямаме главоболие, да не се намери в Анадола и да не повлече нога за там и на мнозина от Вас! . . ." (*Каранов, Е.* Кюстендилските училища до Освобождението, с. 39). За да не бъде арестуван, Е. Каранов побързал да се прибере в Кратово, където живял скрито осем месеца. На 17 (29) януари 1878 г. Кюстендил бил окончателно освободен и Каранов побързал да замине за там, където от април до октомври е служил като преводач при временното руско управление. През следващите години Е. Каранов се отдава изцяло на педагогическа дейност. Бивал е учител най-вече в Кюстендил (окт. 1878 — ян. 1879; септ. 1880—септ. 1885 и от септ. 1887 до 1901 г.) и за по-кратко в Самоков (ян. 1879—септ. 1880 г.) и София (септ. 1885—септ. 1887 г.). (*Попов, Ж.* Новооткрит автобиографичен документ, с. 225—226).

Книжовните си занимания Е. Каранов започнал още докато учел в Одеса. През лятото на 1873 г. той посетил родния си край, където успял да запише 240 народни песни (някои от които с по 300 и повече стихове) и други фолклорни материали. Тях заедно с други 16 песни, записани от живеещите в Бесарабия българи, той предложил да бъдат отпечатани в Периодическото списание на Българското книжовно дружество в Браила. В писмото си до дружеството от 15 ян. 1875 г. родолюбивият Каранов изрично споменава, че не иска никакво заплащане. Неговото желание е, ако сборникът му бъде отпечатан, да му се дадат само няколко екземпляра „за подарък тук и там" (Документи за историята на Българското книжовно дружество в Браила 1868. 1876. Подбрали и подготвили за печат П. Миятев и Г. Димов. С., 1958, с. 447). Прегледан от Васил Друмев, Т. Пеев и др., сборникът на Каранов бил високо оценен. В писмото си от 6 март 1875 г. Т. Пеев пише на Каранов „. . .В знак на голямата си признателност за тоя Ваш сериозен книжовен труд Дружеството Ви провъзгласи за свой дописен член и се чувствува твърде зарадвано, че Вие и занапред ще бъдете полезен в нравствената деятелност на това наше всенародно учреждение. . .". В писмото си Т. Пеев — по това време деловодител на БКД — пише, че е било решено Карановият сборник да бъде издаден в отделна книга. Бележки Дружеството нямало да прави, освен да изкаже една обща оценка върху достойнствата на събирането на материала, както и върху добрата система, с която той е изложен. Това Дружеството щяло да направи само за да привлече вниманието и на други сънародници, как трябва да работят при подобни книжовни предприятия (Документи. . ., с. 453). Висока оценка на сборника на Каранов е дадена и в доклада за дейността на БКД за 1875 г., където отново се изказва намерението той да бъде издаден в отделна книга (пак там, с. 505).

През 1876 г. от Карановия сборник са отпечатани в Псп., кн. XI—XII: Описание на Кратовската каза (с. 124—129) и 10 народни песни (с. 169—178). В бележка на редакцията отново се подчертават добрите качества на сборника и намерението, „когато се поулесни откъм материалната страна", БКД „да издаде драгоценната сбирка на г. Каранова в особна книга" (с. 124).

За съжаление сборникът на Е. Каранов не е бил издаден. Нещо повече, впоследствие той е загубен. Така българската фолклористика се лишава от ценно градиво за един непроучван по-цялостно дотогава, а и след това български край. Случайността става причина Е. Каранов да не се нареди в редицата на най-заслужилите наши фолклорни събирачи. „Аз пращах понякога статии за Периодичното списание — пише на 3 ноем. 1889 г. Каранов до Иван Шишманов, — но откакто ми се изгубиха в Дружеството една голяма сбирка от народни песни и по-после статията „Богомилството в народните песни", размахнах се от тази севда" (Архив на БАН, ф. 11, оп. 3, а.е. 668, л. 3).

Освен споменатото в областта на фолклористиката, етнографията и историята Е. Каранов е публикувал и следните материали и проучвания:

Историко-топографически бележки за Урвичкий монастир (в Софийско). Писмо от Е. Каранова до М. Дринова. — Наука, Пловдив, 1881, кн. 6, с. 495—502.

Няколко думи за „Кадин мост" и за вярвания при съграждането нови здания. — Псп., VII, 1884, с. 128—134.

Змеят (аждер) и змията (зьмя) в българската поезия. — П. сп., IX, 1884, с. 129—134.

Кратовска каза и Кузман Кариман. [Народни песни от Кратовско]. — П. сп., XVI, 1885, с. 153—162.

Показалец на напечатаните досега в различни сборници и периодически списания варианти от песните в Сборника на братя Миладиновци. — Сборник за народни умотворения (СбНУ), I, 1889, с. 157—175.

Песни от челядния живот. (Сватбарски). От Кратово. — СбНУ, II, 1890, с. 60—64.

Материали по етнографията на някои местности в Северна Македония, които са смежни с България и Сърбия. — СбНУ, IV, 1891, с. 280—319.

Паметници от Кратово. — СбНУ, XIII, 1896, с. 266—281.

Кюстендилските училища до Освобождението. — В: Отчет на Кюстендилското държавно педагогическо трикласно и образцово училище, съставен през 1897 г., Кюстендил, 1897, с. 3—41.

Ефрем Каранов е автор и на следните отделни заглавия:

Румена войвода. Очерк из Осоговските планини. С., 1886, 29 с.

Богдан юнак, герой от Сръбско-българската война. С., 1886, 74 с.

В кн. авт. с инициал К.

Рец. от П. П-в (Петър Пешев) в П сп., XVIII, 1885, с. 471—475.

Историята на Сърбия. В памет на убития от сърбите учител Христо Ганев. Кюстендил, 1897, 12 с.

В кн. авт. с инициали Е. К.

Деятелността на Кюстендилското читалище „Братство“ за 42 години от основаването му 1. VII. 1869 до 1. VII. 1911 г. Наредил. . . Кюстендил, 1911. 96 с.

Споменато бе, че Е. Каранов опитва перото си и като преводач. Най-крупно негово дело в това отношение е преводът му от полски на „Пан Тадеуш“ от Адам Мицкевич (С., 1901, 331 с.). От съвременна гледна точка този превод в редица отношения не удовлетворява. Но, както отбелязва проф. П. Динеков, „За времето е било цял подвиг да се преведе гениалната поема на Мицкевич и трябва да се отдаде нужното признание на Ефрем Каранов за положените големи усилия и старания“ (*Динеков, П.* Адам Мицкевич на български. — Език и литература, 1949, кн. 3, с. 231; вж. още и *Каранова, Л.* пос. съч.; *Капитанска, Е.* Първият превод на „Пан Тадеуш“ на български език. — Лит. фронт, бр. 491, 4 дек. 1975, както и критичните бележки на М. И[ванов] в П сп., кн. 62, 1901—1902, с. 884—887). Каранов превежда в стихове от руския оригинал и „Слово за полка Егоров“. — В: Литературно-научен сборник. Кюстендил, 1900, с. 31—72. Преводът е придружен с интересен предговор-обяснение.

По сведение на негови близки към 1910 г. Е. Каранов започнал работата си над съчинението си „Ударението в българския език“, която продължила до заболяването му (1918). Оригиналът на това съчинение до 1936 г. се е пазел от съпругата на Е. Каранов. През с. г. зетят Иван Коларов предал ръкописа на проф. Димитър Дечев, който поел ангажимент да го прегледа и предаде за публикуване или съхранение в БАН. Засега следите му са изгубени (*Коларова, Л.* пос. съч.; *Каранов, Цв.* Спомени, ОДА Кюстендил, л. 6; Писмо на Цв. Каранов до мен от 21 юли 1978 г.).

Необходимо е да отбележа, че при издирването си на материали за Е. Каранов във фонда на Книжовното дружество (Архив на БАН, ф. 1, а. е. 546) попаднах на част от неговия ръкописен фолклорен сборник. Не ми е известно досега да е споменавано за тази запазена част. Това се дължи може би на факта, че в описа на фонда срещу а. е. 546 е записано погрешно: „Сбирка от народни песни от Костурско. Изпращана в Русия ок. 1874 г.“ Но че става дума за Кратовския сборник на Е. Каранов, може да се съди по неговото съдържание.

В своите спомени, когато разказва как с брат си Иван в Цариград си променили фамилното име от Гайрански в Каранови (от името на хан Крум), Е. Каранов пише, че името си Гайрански те носят от с. Гайранци, където дядо му Стоян имал къща — средновековна каменна кула (*Каранов, Е.* Спомени, л. 41). Това чисто българско село в турско време е спадало към щипската каза (*Кюнчев, В.* Македония. Етнография и статистика. — В: Избрани произведения, т. II, С., 1970, с. 532). В Гайранци е бил роден баща му, поради което, както споменах, сред кратовци е бил известен като Цветко Гайранеца. Името на бащата като „Цветко Стоянов Гайранца (Каранов)“ е споменато и при публикуването на някои от песните от сборника на Е. Каранов в П сп., кн. XI—XII, 1876, с. 169. Той е посочен на първо място сред единадесетте души, от които Е. Каранов е записал фолклорните си материали. Споменавам всичко това, тъй като в запазената част от сбирката народни песни и други материали в архива на БАН, когато се изреждат селата от Кратовско, на л. 54 е отбелязано: „Гайранци — нова църква, стара кула (мое отечество)“. Пак там, на л. 52, когато се разказва за народните вярвания във връзка с болестите, е записано: „Един път дядо ми Стоян, като лежал с баба ми Спасена сред собата, ето ти чумата фуче. Дядо ми казва на баба ми да не диша. В това време чумата ударила един шамар на дядо ми. Той захванал да плаче: „О, Спасено, сбогом, Спасено, умирам, умирам. . .“. За този случай, когато чумата уж ударила шамар на дядо му, Е. Каранов пише и в спомените си (л. 63—64).

Че сбирката народни песни и други материали в архива на БАН е част от Карановия сборник, може да се съди и от това, че на л. 1 до 5 е записана част от песента за Кузман Кариман, а на л. 56 до 62 (нататък скъсано) — приказката „За тоя що цицал 25 години". И приказката, и песента, както посочих, Е. Каранов е публикувал в П. сп., съответно през 1883 (кн. 5, с. 116—122) и 1885 г. (кн. 16, с. 155—161). От съдържанието на л. 53—54 се вижда, че тази част на ръкописа е послужила за написването на „Описание на Кратовската каза" от Е. Каранов (П. сп., кн. XI—XII, с. 124—129).

Най-сетне като доказателство, че остатъкът от ръкописа в архива на БАН е „Кратовският сборник" на Е. Каранов, може да послужи и това, че на л. 52— гръб, се разказва за вражалеца, наречен от населението „Малък господ". За същия този вражалец Е. Каранов разказва и в книгата си „Румена войвода", с. 6 и 22.

Запазената част от Карановия сборник в архива на БАН е от 8 свитъка, 66 л. — текст на лице и гръб (л. 67—70 са чисти; има и отрязани листове с текст). Тази запазена част е краят на сборника, в която според номерацията на Каранов влизат песните от № 182 (от средата) до № 257. Включени са също скоропоговорки, вярвания и суеверия за духове, болести и пр., пословици и 2 приказки.

Тъй като отгоре на листовете е поставяна различна номерация, трудно може да се каже колко голям по обем и бил сборникът на Е. Каранов. Според мои пресмятания, като вземам пред вид и откъснатите листове, сборникът е бил от около 290—300 ръкописни страници.

Липсват каквито и да било податки за първата част от сборника. Все пак, след като той е бивал преглеждан от Тодор Пеев, Васил Друмев, Марин Дринов и др., същият е бил изпращан и на Иван Кишелски. За това може да се съди по адреса на последната страница (л. 70— гръб), където е записано: Его Высокоблагородіе г-ну полковник Кишельскому. За г-ну Евтиму в Одеса". На дясната страна, която е скъсана, личи част от нечетлив печат, което показва, че сборникът е бил изпратен до Иван Кишелски по пощата.

Човек с будно обществено чувство, наред с педагогическата си дейност като учител, директор и инспектор Ефрем Каранов вземал дейно участие при организиране на македонското освободително движение в Кюстендил. Обвинен от турското правителство, че подпомага изпращането на чети в Македония през 1885 г., Каранов е бил преместен от българските власти за учител в София. Но две години след това той отново се завръща в Кюстендил, за да продължи революционната си дейност.

В своята статия-поменик за Ефрем Каранов Йордан Захариев пише: „Той е вземал найдеятелно участие в македонското освободително движение. Той е първият основател и първият председател на първото македонско емигрантско дружество в България, каквото се счита кюстендилското. Той е и първият оратор на първото протестно събрание, станало в Кюстендил против турското управление над българите в Македония. Неговата къща е била главна квартира на първото организирано македонско въстание от Трайко Китанчев пред 1895 година" (с. 52—53).

Писаното от Захариев се потвърждава от множество документи, съхранявани в архива на Македонския комитет (по-късно Върховен македонски комитет, а от 1899 г. Върховен македоно-одрински комитет) в Народната библиотека „Кирил и Методий" (НБКМ — БИА, ф. 224). Ролята на Е. Каранов като председател на Кюстендилското македонско дружество в четническите акции през 1895 г., а и изобщо за участието му в македонското освободително движение заслужават отделно проучване. Тук само ще отбележа, че в архива се съхраняват писма на Е. Каранов до Трайко Китанчев от 14, 16, 17 и 19 юни 1895 г. (НБКМ—БИА, ф. 224, а. е. 15, л. 187, 251, 226, 295), до председателя на ВМК — Д. Николаев от 19 септ. 1895 и 12 ян. 1896 г. (а. е. 15, л. 726; а. е. 17, л. 43), до А. Ляпчев от 20 дек. 1895 г. (а. е. 15, л. 774) и др. В тях се дават сведения за дейността на Кюстендилското дружество, за подпомагането и организирането на редица чети, за пречките, създавани от местната официална власт, и т. н. и т. н. Запазени са и множество телеграми на Е. Каранов главно до Трайко Китанчев, както и до Н. Тюфекчиев, А. Ляпчев и други македонски дейци от юни—авг. 1895 г., свързани пак с четите и тяхното въоръжаване и за опитите на властите за разоръжаването им, за преминали чети и т. н. (НБКМ—БИА, ф. 204, а. е. 15, л. 358, 388, 401, 412, 449, 450, 472, 473, 493, 494,

502, 464, 531, 532, 562, 563, 569, 570, 572, 590, 603, 606, 608, 618, 688, 711, 224). От едно писмо на Трайко Китанчев до Н. Тюфекчиев от 23 юни 1895 г. се вижда, че по това време той се е намирал в Кюстендил и моли да му се изпраща всичко на адреса на Каранов (НБКМ—БИА, ф. 224, а. е. 15, л. 320). В края на лятото Китанчев е бил пак в Кюстендил. В писмо до мен от 3 септ. 1978 г. Цветан Каранов пише, че знае по разказ на родителите си, че Трайко Китанчев е бил у тях, когато получил сърдечен удар, лежал там болен и след като се прибрал в София, починал през август 1895 г.

След неуспеха на акцията през лятото на 1895 г. и смъртта на Трайко Китанчев сред македонското движение настъпили разногласия. Образуван бил Върховен македонски комитет начело с ген. Данаил Николаев и просъществувалия за кратко време Македонски комитет начело с Наум Тюфекчиев. В писмата си до А. Ляпчев от 20 дек. 1895 г. и председателя на ВМК от 12 ян. 1896 г. въпреки несполуките Е. Каранов настоява за възстановяване на работата, иска да му се изпратят „припаси, вестници и революционни книжки", които да препрати във вътрешността на Македония (л. 774). „Откакто се нареди новият комитет — пише Е. Каранов до Д. Николаев, — ние не сме видели никакво проявление на действия тук в Кюстендил, на вратата на Македония. Между това делото не търпи чакане. Ние получаваме от много места от Македония писма с нарочно устроените пощи, с които писма тамошните комитети искат оръжие, бомби, вестници, книги, — но да ги удовлетвори Кюстендилското дружество няма никаква възможност. Хората си отиват с празни ръце. . ." (а. е. 17, л. 43). За недоволството на Е. Каранов от новия ВМК пише в писмо до Д. Николаев от Кюстендил на 22 ян. 1896 г. и А. Чакъров. „. . .Кюстендилското македонско дружество е недоволно от дейността на ВМК, поради което иска да се присъедини към самозвания комитет, защото последният е приел за работа. . . революционния начин. . .". След това Чакъров пише за Е. Каранов: „Онзи от комитетите, той казва, който ще ми проводи оръжие, бомби и динамит, за да ги препратя във вътрешността, към него ще се присъединя" (НБКМ—БИА, ф. 224, а. е. 17, л. 59).

С избирането на ген. Д. Николаев за председател на ВМК дворецът намерил верен свой проводник на своята политика в Македония и Одринско. Постепенно се оформя т. нар. върховизъм, който нанася много щети на македонското освободително движение независимо от патриотичните чувства и добрите намерения на някои от неговите дейци.

Още преди началото на организираното македоно-одринско движение в България (поставено с македонския конгрес през март 1895 г.) през есента на 1893 г. Даме Груев основал в Солун революционна група, която в първите дни на 1894 г. се конструира като Централен македонски революционен комитет. Така се поставя началото на Вътрешната македоно-одринска революционна организация (ВМОРО), която се оформя окончателно през есента на 1894 г., когато в Щип се събират като учители Даме Груев и Гоце Делчев. Макар вече Даме Груев да бил създал някои от вътрешните революционни комитети, едва след включването на Гоце Делчев започва тяхното масовизиране. По време на този организационен период Гоце Делчев установил връзки с някои от ръководителите на ВМК в София, където след това и лично се среща с някои от тях, като ген. Николаев, А. Ляпчев, Йосиф Ковачев и др. Пред тях той разяснил целите на вътрешната организация, оборва техните неправилни становища.

Спирам се на този начален период от развитието на македонското освободително движение, за да се изяснят позициите и ролята, която играе в него Е. Каранов. Защото наскоро след четническите акции през лятото на 1895 г. той получил лично писмо от Гоце Делчев. Това писмо, писано в Щип на 17 окт. 1895 г., е най-ранното и едно от най-съдържателните от известните засега писма на Делчев. В него той пише: „Г. Каранов, нема по-света, но и по-деликатна длъжност от тая, с която сте се нагърбили. Думата ми е за председателската длъжност в Кюстендилското дружество. Тя е света, защото сте поставени да ръководите едно дружество, целта на което е света: да избави милиони хора от ноктите на тиранията; да оправи съдбата на толкова злосчастни души. Деликатна е пък затова, защото една малка грешка, една необмислена ничтожна постъпка влече подире си затваряние по влажните зандани, бесилки, проливане напразно свежа и млада кръв и пр. Малцина се натоварват с тази толкова трудна длъжност, па и не всеки може да се нагърби, защото тука се касае за избавлението или още по-озлочестяване на цел един народ. Тая длъжност, колкото по-голяма признателност донася на тоя, който

я изпълнява добросъвестно, обмислено и разумно, толкова и пък повече проклятия народни спечелва този, който гледа леко на всеко едно предприятие, отнасяще се за целта.“ След това Гоце се спира на ролята на Кюстендилското македонско дружество, която може да играе при подпомагане на революционното движение. „Кюстендилският комитет — пише Делчев — благодарение на географическото местоположение би могъл да направи за постигане целта много повече, отколкото всичките ведно събрани комитети във вътрешността на България. Кюстендилският комитет представлява един кораб, подир който вървят други и предназначението на който е да търси като по-близо до брегът, спасителен път, за да могат достигна всичките кораби брегът. Но колкото е по-близо до брегът, толкова е по-опасно, защото като непознат пътят, опасно е да не се удари о някои скали, та да се строши на хиляди парчета. Тука вече ще зависи от опитността и разумното управление на капитана. . .“ По-нататък Г. Делчев развива мисълта, че „Освобождението на Македония лежи във вътрешното въстание. Който мисли другояче да се освободи Македония, той и себе си лъже, и другите.“ След като се спира на дейността на Атанас Чакъров, който през есента на 1895 г. отишъл в Кочанско, за да вдигне въоръжено въстание и което Гоце остро осъжда, той пише на Каранов, че агитацията за едно общо вътрешно въстание е взела големи размери и „нема кътче в Македония, което да не е обхванато“. „Всеки вика: пушка, пушка и пак пушка — пише Гоце. — Пригответе ни оръжие, поне 500 пушки. . . Надеждата да ни снабдите с оръжие е силна, чакаме отговор веднага щом получите настоящето.“ Делчев иска от Е. Каранов да му изпраща 60—70 броя вестници, както и че до него ще бъдат изпратени книги с революционно съдържание, които да му препрати до комитета в Щип (*Гоце Делчев*. Писма и материали. Издирил и подготвил за печат Д. Кьосев. С., 1967, с. 273—277).

В писмото си до Е. Каранов Г. Делчев изрично споменава, че двамата лично не се познават. В края на писмото си Гоце пише: „Не е чудно след неколко недели да се вмъкна скришом в Кюстендил.“ Ходил ли е Делчев по това време в Кюстендил и срещнал ли се е с Е. Каранов, не е известно. Но тяхната среща в първите дни на януари 1896 г. е засвидетелствувана от Никола Зографов и това е вероятно първото им виждане. Никола Зографов пише, че след разговора между двамата Е. Каранов предоставил на Вътрешната организация всички съхранявани у него оръжия и други материали (*Зографов, Н.* Строежа на живота, С., 1927, с. 58—59). Със срещата с Г. Делчев може да се обясни по-добре и писмото, което Е. Каранов пише до ген Д. Николаев на 12 ян. 1896 г. и с което настоятелно иска изпращането на „оръжие, бомби, вестници, книги“.

Според Цветан Каранов връзките на баща му с Гоце Делчев продължили и след срещата им в началото на 1896 г. Нещо повече, на няколко пъти Делчев е приспивал в къщата им в Кюстендил. Имало и други писма на Гоце до Каранов, за съжаление незапазени. Според разказа на Цветан Каранов сегашната им къща е строена от баща му в началото на този век. Преди това в същия двор са имали стара турска къща с 10 и повече стаи. Тази къща (съборена през 1907 г.) и преди, и след построяването на новата е била нещо като база на македонските революционни дейци. В нея те преспивали, държали разни материали и пр. Разбира се, всичко това е ставало с гостоприемното съгласие на домакина. Веднъж в големия двор на Каранов четници довели кон, натоварен с грънци. Каранов ги попитал за какво са им пък тези грънци. Обяснили му, че конят бил на някакъв дрипав турчин, който обикалял селата, за да продава грънци. Начумерил се Каранов, скарал се. До никъде нямало да се стигне, щом се нападат и мирните сиромаси, пък били те и турци. Кой знае колко сираци е оставил този грънчар. Четниците замълчали, но думите на Каранов били предадени на Делчев. Не минало много време и Каранов получил писмо. В него Гоце му пишел, че убийството на турчина било наложително. Никакъв сиромах не бил грънчарят, а преоблечен турски офицер, който обикалял българските села с шпионска цел.

Името на Е. Каранов Г. Делчев споменава и в писмата си до Никола Зографов от 12 март 1896 г. и Никола Малешевски от 10 април 1897 г. (*Гоце Делчев*. Писма и материали, с. 60 и 148). Зографов и Малешевски са били пунктови началници на ВМОРО в Кюстендил и Дупница. В писмото си до Зографов Г. Делчев му нарежда да отиде у Е. Каранов и да вземе оставената у тях шашка и да му я изпрати по-скоро. В другото писмо Делчев предупреждава Мале-

шевски да не се доверява на Н. П. Стоянов, в чиято чиста душа се съмнява. „Той, види се — пише Делчев, — иска да напипа нещо от теб, затуй добре е не само да не му окажеш доверие, но още и да го предадеш на полицията като подозрително лице. Чунков ми пише, че не е пращал никогаж такъво лице. Той същий се я явил и при Каранов, но от тук му се даде да разбере, че няма тая манджа, която търси той."

Както се вижда от едно писмо на Никола Зографов до Андрей Ляпчев от 17 април 1896 г. (НБКМ—БИА, ф. 224, а. е. 17, л. 221—226), разцеплението в Македонската организация и започналите вътрешни борби дават отражение и върху Кюстендилското дружество. То, по израза на Зографов, представлявало „жална картина". На мястото на Каранов за председател бил избран Д. Кушев — кандидат за кмет, който не се грижел за „делото", а гледал как да си послужи с него, за да се докопа до кметската длъжност. „Една такава каша е в дружеството — продължава Зографов — [че] бог да е на помощ. Аз ще се оттегля, понеже и да стоя вътре, няма никаква полза. Защото светото дело ни събира, а частните си работи вършим. А Каранов защо иска да образува ново дружество? Това е, защото Кушев и сие са го изолирали отвсякъде. . ." (л. 225—226).

Тук нямаме възможност да проследяваме развитието на вътрешните борби в Македонската организация и конкретно в Кюстендилското дружество, както и причините, които допринасят за оттеглянето на Е. Каранов от активна революционна дейност. С появата на идейните различия и лутаници променят се и методите на работа, понякога груби и жестоки, започват братоубийствени борби, които са били чужди на разбиранията и схващанията на Е. Каранов. Всичко това, макар и да помага Е.Каранов да намали активната си роля в революционното движение, къщата ще бъде винаги отворена за подслон и укритие на македонските дейци. В своите спомени Павел Шатев — един от солунските атентатори през 1903 г., разказва с топлота за радушния прием, оказан му от Е. Каранов, когато през февруари 1902 г. е трябвало да бяга от Кратово и да премине през границата в България. „Особено радушно бях приет от семейството на Ефрем Каранов, които всячески ме улесниха още първите дни" — пише Шатев. В Кюстендил Павел Шатев живее известно време и в дома на Иван Коларов и съпругата му Елена — най-голямата дъщеря на Е. Каранов. В техния дом Шатев укрива и част от динамита, който прехвърля през границата и после послужва на „гемиджиите" през април 1903 г. да взривят френския параход „Гвадалкивир" и „Банк отоман" в Солун (*Шатев, П.* В Македония под робство, С., 1968, с. 197, 239—244). Цветан Каранов разказва, че динамит е бил укриван и в тяхната къща.

По онова време българското правителство било гласувало закон, с който се предвиждал тъмничен затвор за всеки, който с оръжие преминава границата или пък пренася взривни материали. През юли 1902 г. П. Шатев на път, за да се присъедини към една от четите, отиващи за Македония, бил заловен и арестуван. „Нощта прекарах при стражарите — пише Шатев, — а на другия ден по застъпничеството и ходатайството на Ефрем Каранов по заповед на окръжния управител Соколов ме освободиха, но револвера ми конфискуваха" (*Шатев, П.*, пос. съч., с. 245).

Все тогава навярно е станала и случката, за която научих в разговор с проф. Ефрем Каранфилов, която той е слушал от майка си Недка — дъщеря на Ефрем Каранов. Недка е била още дете, когато полицията обградила къщата им, за да търси оръжие. А такова действително имало — цяла ракла! Случило се така, че Недка била болна. Съобразителният Каранов наредил на домашните си, догде той се разправя навън със стражарите, да пренесат болното дете със завивките му върху раклата. Така и станало. Къщата била обърната наопаки, но нищо не било открито. Стражарите не се сетили или не посмели да вдигат и да тършуват под болното дете. А точно там било укритото оръжие.

В своите спомени Цветан Каранов пише: „В тези години, 1903—1910, Кюстендил беше градът, в който имаше непрекъснат поток от бежанци-македонци, прокудени от турските зверства. Нашият дом беше базата, в която намираха прибежище и първа помощ. Комисии от граждани обикаляха из града и събираха помощи в пари, дрехи и храна за бежанците, донасяха ги в дома ни и тук биваха раздавани на най-нуждаещите се. При едно раздаване на помощи, което ставаше в нашия двор и майка ми ги разпределяше, към нея се приближи едър, брадат

мъж, подаде ѝ ръка и каза: „Госпожа Каранова, благодаря Ви за това, което правите за нещастните бежанци. Приятно ми е да се запозная с Вас, аз съм Сандански.“ Майка ми се смути, покани го да влезе в къщи, но той отказа под предлог, че може да ни създаде много неприятности и си отиде“ (ОДА — Кюстендил, л. 7). Тази случка Цветан Каранов потвърди и в писмо до мен от 21 юли 1978 г.

„Хуриетът 1909 г. донесе много радост и надежди на дядо Ефрем — продължава спомените си Цветан Каранов, който по онова време е бил 8-годишно дете. — От много години [Е. Каранов] не бе виждал родния си град Кратово и сега вдигна цялото си семейство и с файтони отидохме там, най-радушно посрещнати. Получи се покана от игумена на Лесновския манастир. Отидохме с коне — родителите ми, и аз на магаренце. Пред манастира бяха излезли всички калугери, много селяни, а камбаните биеха като за почетни гости. Последва покана от училищното настоятелство в гр. Щип. Настаниха ни в най-будното семейство Гоцеви. Учителите от града дадоха вечеря в дома на главния учител Настев, убит следващата година от турците“ (л. 7—8).

Известно е колко много надежди събужда Балканската война сред населението във все още поробената част на Македония. Всички са считали, че е настъпил най-сетне часът на свободата. „На лицето на баща ми — пише Цветан Каранов — цъфтеше възторжена усмивка. Той очакваше с нетърпение новини от фронта. Но. . . известно е как завърши. Нейде към Пирот загина брат ми Боян — най-големият син, на 25 години. Това беше тежък удар за семейството ни и баща ми носи черна риза до края на живота си. Той написа некролог в стихове „Разпиляни победи“, но цензурата го окастри. За жалост не е запазен“ (ОДА — Кюстендил, л. 8—9).

С още по-голяма покруса Е. Каранов посреща и националния погром след Първата световна война. По време на войната почива от тифус и дъщеря му Зорка. Все по това време се появяват и постепенно засилват първите признаци на болестта му. Но старият книжовник бива изцяло съкрушен по време на кървавите събития през 1925 г., когато зверски бил убит като единофронтовец синът му Радивой.

Радивой Каранов бил интересна личност, един от близките другари и приятели на Димчо Дебелянов (*Геров, Т.* В казармата и на фронта с Димчо Дебелянов. С., 1957, с. 29, 33, 34, 37—39, 45, 57, 134; у Каранови дълги години е било пазено писмо на Дебелянов до Е. Каранов, с което го поздравявал заради усилията му да преведе такава знаменита поема като „Пан Тадеуш“). Анархист по убеждение и с буен характер, Радивой създавал много грижи на родителите си. При откриването на Народния театър в София през 1907 г. Радивой участвувал в освиркването на Фердинанд, заради което още на другия ден царят закрил университета. Прибрал се в Кюстендил, Радивой Каранов заедно с Коце Димев, Владо Чолаков и др. решили да отмъстят на монарха, като взривят основите на новостроящия се негов дворец близо над града. И една вечер Кюстендил бил разтърсен от силен взрив.Резултатът от тази акция бил, че Фердинанд се отказал да продължи строежа си на двореца там, а буйните младежи били осъдени на по 4 г. затвор. Впоследствие те били освободени под гаранция, но делото им продължило с години.

През 1914 г. Радивой бил учител във Видинската гимназия, но след атентата в Градското казино в София той бил отново задържан близо цяла година. По-късно Радивой Каранов взе-ма участие във войнишките бунтове и въстание през 1918 г.

Блестящ литератор и пламенен оратор, Радивой (Рачо) Каранов вдъхвал респект със своята многостранна начетеност. Публицистът Мицо Андонов разказва, че в онова време заедно с Михаил Герджиков и Георги Шейтанов Радивой Каранов бил един от интересните личности сред повлияните от анархистичните идеи (*Тошков, М.* Ламар. С., 1977, с. 82).

За Радивой Каранов пише в спомените си и Никола Въжаров, виден партиен деец и кмет на Първата кюстендилска комуна. Когато разказва за групата на анархистите в Кюстендил, Въжаров пише: „Имаше и идейни хора между тях. Такъв бе Радивой Ефремов Каранов, учител в Кюстендил и Радомир. През Септеврийското въстание той лежа в Софийския затвор. По-късно, като полулегален, сътрудничеше в „АБВ“, редактиран от талантливия журналист Йосиф Хербст. И двамата, Хербст и Каранов, безследно изчезнаха през априлските събития 1925 г.

в „Обществената безопасност“ (*Вьжаров, Н.* Житейският път на един народен учител, С., 1977, с. 101).

Ефрем Каранов преживял много тежко убийството на Радивой. Потиснат от мъка, „дядо Каранов“ — както с уважение и любов го наричали всички кюстендилци, починал на 6 дек. 1927 г.

Като обществен и културен деец Е. Каранов е поддържал връзки с мнозина от видните свои съвременници, като Марин Дринов, Константин Иречек, Иван Шишманов, Стоян Заимов, Тодор Пеев и мн. др.

В Народната библиотека „Кирил и Методий“ се съхраняват три писма на Е. Каранов до Марин Дринов. Първото от тях (НБКМ—БИА, ф. 111, а. е. 132, л. 1—2) е от 25 юли 1878 г. и е писано в Кюстендил. По това време, както сам споменава, Каранов е „преводач при кюстендилския окръжен началник“. „България вече се освободи — пише Каранов, и секи, на що е способен, трябва да покаже силата си. Секи родолюбив българин, ако е на нещо по-горно вреден, трябва да се старае да покаже вредността си, или ако не е вреден за еди коя си длъжност, да се отрече от нея. И аз по тая причина, като виждам, че лек труд е за мене преводачеството и че силата ми се губи не на съответната работа, смея да Ви предложа зарад мене друго занимание. Аз мисля, че Вам е възможно да обърнете трудът ми в тази посока, която искам, затова се обръщам към Вас. Не може ли да бъда назначен като един събирател и по възможност изследовател по българската народна поезия, етнография и въобще сичко, което се види за полезно в народо-книжовно отношение, и то само в границите на един Софийски санджак. За да не Ви [и] друг път затруднявам с писмо, мисля добре е сега да си изясна всичко. Като се занимавам с поменатата работа, аз в същото време, дето е възможно, ще работя и за училищата, особено селски, и за други работи. . . Трудът ми няма да ме умори, понеже той ми е мил и надявам се, че старателно ще го върша, понеже, както знаете, правил съм и отпреди опити. На секи три месеца аз ще изпращам сведения за трудът ми, [за] достигнатите ми резултати. . .“

Позволих си да дам по-голям откъс от писмото на Е. Каранов, за да се почувствува възрожденският пламък, който гори в душата му. В едно време, когато мнозина, далеч по-необразовани от него, са се стремили да заемат колкото се може по-големи постове в новоучредящата се администрация, той иска да напусне длъжността си като преводач, която работа за него е твърде лека, не може да заангажира силите и възможностите му. Той не мечтае за някаква голяма административна длъжност, а е проникнат от желание да тръгне по селата, за да проучва миналото на своя народ. След десетилетията, изминали оттогава, сега не е трудно да преценим колко уместно е било предложението на Е. Каранов и колко много би спечелила българската народоука, ако на него и още на неколцина като него бе предоставена възможността да съберат онова безценно богатство, голяма част от което е вече безвъзвратно загубено. Така или иначе предложението на Каранов не е било прието и още същата есен (през октомври) той става учител в Кюстендил.

Второто писмо на Е. Каранова до М. Дринов е от 19 март 1879 г. (пак там, л. 3—4). Писано е в Самоков, където Каранов е бил изпратен през януари с. г. за учител в Самоковската семинария. Там поради отсъствие на Евстатий Пелагонийски до август 1879 г. той е изпълнявал длъжността ректор на семинарията. В писмото си до Марин Дринов от 19 март 1879 г. Е. Каранов описва „ходът на работата“ и в духовното училище, успеха на учениците, трудностите, които срещат и т. н.

Третото писмо на Е. Каранов е от 8 септ. 1881 г. (пак там, л. 5). От него разбираме, че в началото на август с. г. Каранов е изпратил друго дълго писмо на Дринов, в което му съобщавал любопитни подробности за местността Урвич край София и за които Дринов се бил интересувал. В същност това дълго писмо, за което Каранов запитва Дринов, дали го е получил, е публикувано като статия в редактираното от Иван Вазов и К. Величков пловдивско списание „Наука“ (1881, кн. 6, с. 495—502).

За нас особен интерес представлява връзката на Е. Каранов с проф. Иван Шишманов. Доколко Шишманов е ценял Каранов като специалист и познавач на народното творчество, може да се съди от факта, че когато през 1888 г. в София пристигнал и донесъл извънредно ценните си фолклорни и други материали прилепчанецът Марко Цепенков, те били изпратени от Шишманов за преглеждане и рецензиране на Е. Каранов в Кюстендил. В своята интересна

„Автобиография“ (Архив на БАН, ф. 11 К, оп. 2, а. е. 54, л. 21) Марко Цепенков разказва с какво нетърпение е очаквал мнението на Е. Каранов цели 4 месеца. След прецизно преглеждане на материалите на 7 окт. 1888 г. Е. Каранов изпратил рецензията си (ОДА — Кюстендил, ф. 95 К, оп. 2, а. е. 35). Тя била положителна и окрилила дядо Марко. По този начин Е. Каранов помогнал да се даде път на един от най-значителните наши фолклористи, чиито интересни материали биват публикувани без прекъсване от т. 1 до 17 вкл. на създадения от Иван Шишманов „Сборник за народни умотворения“. Голяма част от материалите на Марко Цепенков обаче и досега все още не са публикувани у нас.

В архива на БАН са запазени и 12 писма на Е. Каранов до Иван Шишманов (Архив на БАН, ф. 11К, оп. 3, а. е. 668, л. 1—27). Писмата са писани през периода от 28 окт. 1889 до 25 юли 1898 г. Тук нямам възможност да се спирам подробно върху всички тях. Ще отбележа обаче, че те свидетелстват за създадени близки отношения между двамата. Писмата дават също възможност да се определи времето на създаването на някои техни трудове. Така например още с писмото си от 28 окт. 1889 г. Е. Каранов е препратил на Шишманов превода си на „Слово за полка Егоров“ (л. 1—2). Два дни след това Шишманов е поздравил Каранов за сполуката му. Случва се така обаче, че преводът вижда бял свят едва през 1900 г. Заедно с писмото си от 3 ноем. 1889 г. Е. Каранов е изпратил на проф. Шишманов за ползуване кн. IV и V на „Славянски известия“, както и 2 народни песни (л. 3—4). Както се вижда от писмото на Каранов от 16 юни 1891 г. (л. 18—19), тези песни са „за братята, които ставали от гроба и отивали при сестра си“. Ясно е, че Иван Шишманов е събирал материали за своята интересна и на високо научно ниво студия „Песента за мъртвия брат в поезията на балканските народи“, публикувана през 1896 и 1898 г. в СбНУ, т. XIII, с. 474—570 и т. XV, с. 449—600, с прил. „Балкански варианти от групата годеник-мъртвец“ — СбНУ, т. XV, с. 1—186. Изпратените от Каранов две песни са дадени в приложението под № 51 и 61.

От писмото на Каранов от 27 апр. 1890 г. (л. 7—8) се вижда, че той е бил в София, където се е виждал с Шишманов. В същото писмо той споделя намерението си да посети с научна цел Кратово и редица други места из Северна Македония. Наскоро след завръщането си — на 29 авг. с. г. (л. 9—13) Каранов пише на Шишманов за посетените от него места, както и за състоянието на българите там. В писмото е засегнат и въпросът за вредното влияние на сръбската пропаганда сред непросветеното население. (За тази пропаганда и ролята на сръбския консул в Скопие Каранов споменава и в писмото си от 11 окт. 1890 г., л. 14—17.) „Аз ще се помъча да приведа в ред сведенията за тези места, които обиколих, щото да излезе една статия за Сборника“ — пише Каранов до Шишманов. И действително през следващата година в т. IV на СбНУ е публикувана статията „Материали по етнографията на някои местности в Северна Македония. . .“, в която Е. Каранов се противопоставя на произволните и ненаучни теории на руския славист Петър Драганов за характера на населението в Македония. Навярно при пътуването си през 1890 г. Каранов е събрал и книжовните старини, които описва в „Паметници от Кратово“ (СбНУ, XIII, 1896 г.).

От писмото на Е. Каранов от 7 юни 1897 г. (л. 22—23) се разбира, че при едно от посещенията си в Кюстендил проф. Ив. Шишманов е прибрал различни писма и други материали на известния в този край народен деец Аверкий Попстоянов. С писмото си Каранов моли Шишманов да му прати тези материали за ползуване, тъй като е натоварен да напише историята на Кюстендилското училище, в което е бивал учител и отец Аверкий. Навярно Шишманов е изпълнил молбата на Каранов, защото в статията на Каранов за първи път се появяват по-подробни биографични бележки за Аверкий Попстоянов, както и текстът на извънредно популярната му песен, насочена срещу гръцките владици.

Последните три от запазените писма на Е. Каранов до Иван Шишманов са от 27 март, 30 април и 25 юли 1898 г. (л. 24—27). Те са свързани с подготовката за издаването на „Литературно-научен сборник Кюстендил“ и съгласието на Шишманов да участвува в него. Сборникът е издаден през 1900 г. и в него е включена и статията на проф. Шишманов „Първата среща на Априлова с Венелина“ (с. 73—82).

Писмата на Ефрем Каранов до М. Дринов и Ив. Шишманов заслужават да бъдат издадени отделно.

На кореспонденция между Е. Каранов и Константин Иречек не попаднах. Но че двамата са се познавали добре, може да се съди от дневника на Иречек, където името на Е. Каранов се споменава на няколко пъти (*Иречек, К.* Български дневник. Пловдив, 1930—1932, т. I, с. 144, 215, 274—275, 504; т. II, с. 540). Иречек е следял с жив интерес не само събитията, свързани с България, но и книжовния живот в нея и след като през 1884 г. вече я е напуснал. В едно писмо до М. Дринов, изпратено от Прага на 16 май 1886 г., Иречек пише: „. . .За мене най-чудно нещо беше Сръбската война. Няколко недели не можах нещо да правя — мислите ми бяха на добре познатите ми места на Драгоманската планина, на Царибродските теснини, в скалите около Трън, на Брезнишкото поле! Когато оназ година излизахме от София и се разглеждахме отдалече към Сливница, към профила на трънската Руй планина и към местоположението на Погановский монастир, кой можеше да си помисли как ще се прочуят тези места още в най-близко време! Недавна четох книжката с песните на Вазова за тази война, та приех и алегорическа[та] песен (по народний начин) за „Богдан юнак" (=бълг. народ) от К[аранова] . . ." (Из архивата на Константин Иречек. Преписка с българи. Подбрал и подготвил за печат П. Миятев. С., 1953).

Ефрем Каранов е бил в много близки връзки със Стоян Заимов. Тези връзки се заякчават през годините от 1888 до 1895, когато Заимов учителствува заедно с Каранов в Кюстендил. В ОДА — Кюстендил се съхраняват две писма на Министерство на народното просвещение от 18 и 20 май 1892 г. до директора на Кюстендилското педагогическо училище, с които се изпращат ордени „За гражданска заслуга" (V степен) и грамоти (придружаващи ордените) за награждаването на учителите Е. Каранов, Ст. Заимов и Ст. Аврамов за добрата им педагогическа и обществена дейност (ОДА — Кюстендил, ф. 95 К, оп. 2, а. е. 43, л. 198, 221).

И след заминаването на Стоян Заимов от Кюстендил връзките му с Е. Каранов не прекъснали. Каранов му ходил на гости в Плевен и бил посрещнат много радушно. Идвал и Заимов в Кюстендил (Писмо на Цв. Каранов до мен от 3 септ. 1978 г.). От едно писмо на Стоян Заимов до Е. Каранов от 26 септ. 1913 г. се вижда, че преди да потегли за фронта, в Плевен му е гостувал синът на Е. Каранов — Боян. „Той прочете записаното от теб в „Златната книга" — пише Заимов на Е. Каранов — и бе във възторг от него." Самият Боян също се разписал в „Златната книга" на парка-музей на руските освободители и Заимов цитира патриотичните му редове. С писмото си Стоян Заимов споделя болката на своя стар приятел, защото наскоро след заминаването си на фронта Боян е загинал.

Ученици на Е. Каранов в Кюстендил са били бъдещите академици Йордан Иванов, Йордан Захариев, писателят Емануил Попдимитров, историкът Иван Кепов, Димо Хаджидимов и мн. други.

В едни свои спомени за 1890 г. Йордан Захариев пише: „По български език ни преподаваше Е. Каранов. . . Неизвестно по каква причина го нарекохме „дядо Каранов", ако и да беше тогава не повече от 40—45 години. „Блага душа", той не биеше палавите ни другари, а кротко и бащински ги съветваше да бъдат мирни в клас и трудолюбиви у дома". . . (*Захариев, Йорд.* Спомени от ученическите ми и учителски години в Кюстендил. — В: Първа гимназия „Неофит Рилски — Кюстендил. Юбил. сборник. Кюстендил, 1959, с. 26).

За добрите чувства, които учениците му хранят към своя някогашен учител, говори и случаят с Емануил Попдимитров. Цветан Каранов разказва, че след края на Първата световна война семейството им изпаднало в материално затруднение. Пенсията на баща му била само 214 лв. Наложило се да пуснат в къщата си квартиранти, а Цветан, по него време студент в София, е трябвало да работи нощна работа, за да може да се издържа. Един ден Цветан срещнал случайно Емануил Попдимитров и в подкаралия се разговор му описал окаяното състояние, в което са изпаднали. Емануил Попдимитров взел присърце работата, срещнал се с проф. Иван Шишманов и проф. Стефан Младенов и след като тримата направили съответните постъпки, пенсията на Е. Каранов била увеличена от 214 на 3600 лв. месечно (ОДА — Кюстендил, л. 11).

Боян Кастелов, биограф на Димо Хаджидимов, обръща специално внимание на дълбоките следи, които оставят в душата на бъдещия революционен деец кюстендилските учители Е. Каранов, Ст. Заимов и др. (*Кастелов, Б.* Димо Хаджидимов. С., 1971, с. 26). Цветан Кара-

нов си спомня как в една среща с Димо Хаджидимов в кафенето на Таската Серски в Кюстендил Хаджидимов се изказал много ласкаво за баща му (писма до мен от 26 авг. и 6 септ. 1978 г.).

И след пенсионирането си Е. Каранов продължил културно-просветната си дейност. Той е един от обновителите на Кюстендилското читалище „Братство“ и основател на местния музей.

Знаещ значението на старите ръкописни книги, още през 1883 г. Е. Каранов изпраща на Софийската народна библиотека два книжовни паметника, единият от които „Судац“, т. е. законник от 1728 г. (*Каранов, Е.* Спомени, л. 3; Описание на Законника вж. у *Цонев, Б.* Опис на ръкописите и старопечатните книги на Народната библиотека в София (т. I). С., 1910, с. 200—202. Вж. също *Флорински, У. Т.* Памятники, законодательной деятельности Душана, Киев, 1888).

В Описа на Беню Цонев не е отбелязано, както за повечето други книги, за доставката на Е. Каранов. По този повод, когато през 1895 г. чрез директора на Кюстендилското педагогическо училище Е. Каранов изпраща 13 отделни части от ръкописи на Министерството на народната просвета, той пише: „При това мисля да се отбележи в библиотеката, кой паметник откъде е, а не както с паметника „Судац“ и други един сборник, за който бележи руският професор Флоринski, че не било известно къде се намира, които аз ги доставих. . . в публичната библиотека. . .“ (ОДА — Кюстендил, ф. 95К, оп. 2, а. е. 52, л. 522).

Много от събраните документи и предмети Каранов е запазил за Окръжния музей в Кюстендил. Занимавал се е и с нумизматика. След смъртта му нумизматичната му сбирка от над 300 стари монети синът му Цветан е предал също на музея в Кюстендил.

Старите кюстендилци и сега си спомнят за „дядо Каранов, винаги изрядно и стегнато облечен, с неизменно наметнатото върху раменете му пардесю или балтон. Движел се е по улиците с достойнство, поздравяван почтително от всички. За характера и самочувствието на Е. Каранов говори случаят, описан в спомените на сина му Цветан. Било по време на Първата световна война, когато щабът на българската армия се намирал в Кюстендил. По едно време там бил и престолонаследникът Борис. Една заран, при навалял през нощта дебел сняг, дядо Каранов вървял по една току-що утъпкана пътека през градския площад. Насреща му се задал млад офицер и двамата застанали един срещу друг. „Аз съм по-възрастен, редно е да ми направите път“ — казал Каранов. Офицерът нагазил в дълбокия сняг и го пропуснал да мине. Малко по-нататък друг офицер спрял грубо Е. Каранов и взел да му се кара, че е накарал престолонаследника да гази в дълбокия сняг. „Голяма работа — отвърнал дядо Ефрем. — Щом е в България, трябва да спазва традициите на българския народ. И си продължил пътя (ОДА — Кюстендил, л. 9—10).

Ефрем Каранов е имал голяма библиотека. Това, което се е било запазило от нея, по-късно Цветан Каранов е предал на Окръжната библиотека в Кюстендил. Обичал е много да чете. „Имаше навик да чете на глас — пише Цветан Каранов. — Любими автори му бяха Пенчо Славейков, Яворов, Ботев, Вазов, Лермонтов“ (пак там, л. 1). С Яворов Каранов е бил лично познат. „Че Яворов е идвал у дома ни — пише Цветан Каранов в писмо до мен от 6 септ. 1978 г., — знам от разказите на родителите си и по-големите ми братя и сестри. Оттук той е отишъл с чета в Македония.“ (Става въпрос за четата на М. Чаков, която се екипира в Кюстендил и с която Яворов преминава през границата.)

Крайно интересен е въпросът, познавал ли се е Е. Каранов с Христо Ботев. Поради липса на сведения обаче този въпрос не може да се уясни. В разговора ми с проф. Ефрем Каранфилов на 5 юли 1978 г. той спомена твърдението на майка си, че баща ѝ Е. Каранов е притежавал „Песни и стихотворения“ от Ботйова и Стамболова с автограф на един от двамата. Като имам пред вид връзките, които Хр. Ботев поддържа с руските революционни дейци в Одеса, не може напълно да се изключи възможността за познанство на Ботев с Каранов, макар че засега липсват документални сведения Ботев да е ходил в Одеса до лятото на 1875 г., след като напуска този град през 1866 г. От проучванията на изследователите се доказва, че „Песни и стихотворения“ биват издадени в края на лятото или началото на есента на 1875 г., времето, през което вече Е. Каранов се е бил прибрал в България и е постъпил учител в Щип. Затова е и изключена възможността Ботев да е дал стихосбирката си на Каранов с автограф. Известно е

обаче, че „Песни и стихотворения“ бива преиздадена в Пловдив през 1880 г. Има издание и от 1893 г. Логично е да се предполага, че стихосбирката е била подарена на Е. Каранов от Стефан Стамболов. На въпросите ми, зададени по този повод на Цветан Каранов, дали баща му е бил близък със Стамболов и влизал ли е в партията му, в писмото си до мен от 21 юли 1978 г. той пише: „Баща ми не членуваше в никоя партия, но имаше запазено топло чувство към Русия. Не ми е известно да е имал нещо общо със Стамболовата партия. Напълно смятам, че беше русофил.“

Ефрем Каранов е проявявал голям интерес към астрономията. Бил дългогодишен абонат на руското списание „Астрономически журнал“, притежавал карти на небесните полушария, далекоглед и други пособия. Всякога осведомен кога ще има слънчево или лунно затъмнение, появата на комети и т. н., той будел семейството си, за да наблюдават редките небесни явления.

През една тиха есенна вечер на 1924 г., доста късно, Йордан Захариев и негови приятели се разхождали по площада в Кюстендил. Изведнъж забелязали от север силни, зеленикави светкавици. Всички се спрели да наблюдават небето. Натрупали се доста хора, изказвали се най-различни предположения, че това е пожар, буря някаква и т. н. Някой предложил да отидат да питат Е. Каранов. Той им казал, че това е силно отражение на северното сияние, нещо, което много рядко можело да се наблюдава у нас. Макар че се съгласили с него, никой не повярвал на вече тежко болния старец. Какво ти северно сияние, и то чак над Кюстендил! На другия ден обаче всички вестници дали същото обяснение и че рядкото небесно явление било наблюдавано в цяла Европа. За този случай лично Йордан Захариев е разказвал на Цветан Каранов (ОДА — Кюстендил, л. 3—4).

Последните години от живота си Ефрем Каранов прекарва под топлите грижи на съпругата си Ана — просветена и умна жена. Тя също е кратовчанка, дъщеря на един от водителите на българщината в този град — Игнат Златков. Ефрем Каранов свързва съдбата си с нея през 1876 г., когато е бил учител в Щип. От брака им се раждат 6 деца — Елена (1883—1949), Недка (1886—1962), Боян (1888—1913), Радивой (1901—1925), Зорка (1896—1919) и Цветан. Ана Златкова Каранова е починала на 1 март 1944 г.

Ефрем Каранов е бил действителен член на БКД (по-късно БАН) от 1884 г. Макар и скромно по размери, неговото творческо дело заслужава да бъде основно проучено.

СССР

СП. „ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“, 1979, кн. 5

Сред разнообразните материали, намерили място в кн. 5 от тази година на сп. „Вопросы литературы“, особено се открояват поредната „кръгла маса“, посветена на темата „Художественият превод и взаимодействието на литературите“, и статията на Д. Урнов „Превратностите на „преоценката“.

Разговорът около кръглата маса по проблемите на художествения превод, в който взимат участие видни писатели, преводачи и критици, е логично продължение на усилията на списанието да осветлява актуалните въпроси на преводаческото майсторство, да разгръща теоретическото им осмисляне и по този начин — наред с много други издания, разбира се — да създава стабилна теоретико-методологическа база за небивалата по мащабите си преводна дейност, с която се характеризира днешният ден на съветската култура. Затова не е странно, че между централните проблеми, засегнати в разговора, се оказват някои въпроси, повдигани в отделни публикации в списанието — например статиите „Обективният критерий“ на А. Абуашвили (ВЛ, кн. 6/1978), „Мярата на съвършенството“ на Н. Джусойти и „Всесъюзният контекст“ на М. Новикова (ВЛ, кн. 10/1978) „Преводът и битието на литературата“ на Ю. Левин и „Преображението на оригинала“ на Л. Озеров (ВЛ, кн. 2/1979) и др.

При цялата разностранност на разговора, при неизбежната „разцентрованост“ на отделните изказвания може определено да се каже, че централен в случая е въпросът за а д е к в а т н о с т т а между превод и оригинал. Разбира се, централен не означава единствен; но той придобива особено значение, защото дори когато отделни участници разглеждат съвсем други проблеми (например особената „двуезична“ и даже „многоезична“ ситуация, в която са поставени болшинството съветски читатели днес, взаимодействието между преводна и оригинална литература и пр.), неминуемо те приемат а приори наличието на естетически пълноценен превод, който активно функционира в дадена национална литература именно като такъв. А безспорно естетически пълноценен — и оттам функционален — е адекватният превод. Но тази неоспорима изходна постановка ражда немалко разногласия и спорове, когато се опитаме да я конкретизираме дори и в тясно практически аспект — какви са критериите за адекватността на един или друг превод и какви са пътищата за постигането на тази адекватност? И понеже това е в същност централният въпрос в теорията и практиката на превода изобщо, нека проследим мненията на участниците в разговора по същия проблем — без естествено да стесняваме рамките на обсъждането.

Във встъпителното изказване на П. Топер са поставени ред проблеми, възникващи във връзка със сегашната културна и литературна (а и езикова) ситуация. Много интересен — засяган и от ред други участници — например е въпросът за разликата между „превод“ и различните степени на отдалечаване от оригинала, означавани с термини като „переложение“, „подражание на. . .“, „по мотиви от. . .“ и т. н. И тук отново възниква въпросът — тази разлика може да бъде определена във всеки конкретен случай само на базата на ясен и общоприет критерий за адекватност. П. Топер не дава формулировка на такъв критерий, но определено се разграничава от мнението на А. Абуашвили в статията ѝ „Обективният критерий“ (към тази статия, за която ние сме информирали читателите си в нашата рубрика „Из чуждестранния печат“, взимат отношение и много други участници в разговора — именно поради първостепенната важност на засегнатите в нея проблеми): „На интересната статия на А. Абуашвили „Обективният критерий“ (. . .) е свойствена все пак тъга по преводакопие („перевод-слепка“), което, както отдавна е добре известно, е непостижимо поради различията между езиците. В статията има даже такава фраза: „Целта на превода е не да интерпретира, а да репродуцира.“ За съжаление — или за щастие — репродуцирането при превода е невъзможно и преводът винаги по необходимост, по самата си природа е интерпретация, така че присъствието в него на творческото начало, т.е. на индивидуалността на преводача, е необходимо и неизбежно“ (с. 7). Но когато трябва да определи в какво се изразява това творческо начало, П. Топер се задоволява с най-общи положения („Творческата индивидуалност на преводача (. . .) се изразява не в това, че превеждащият „от себе си“ добавя нещо в превеж-

даното произведение, а в това с какви средства — своите, неповторими, специфични средства на своя роден език — той достига най-доброто изпълнение на преводаческата задача“, с. 7), а въпроса за адекватността и критериите за адекватност той изобщо не засяга.

Изказването на Д. Белоус разглежда по същество същите проблеми, но в подчертано конкретен, критико-оценъчен аспект. Без да се ангажира с обобщаващи постановки, Д. Белоус се обявява в защита на творческия превод, който — ако е нужно — смело се отдалечава от лексиката, образността и пр. на оригинала, за да ги „преизрази“ на нов образен език. С ред конкретни примери той посочва как буквализмът често е в ущърб на точността при превеждането. Впрочем никой от участниците не защищава буквализма; но интересно е, че по този начин автоматически се признава пълноценността на превода-интерпретация. А, както вече загатнахме, основната разграничителна линия в споровете е между „*превода-интерпретация*“ и „*превода-репродукция*“.

В същия дух е и изказването на Л. Мкртчян: „Даже най-точният превод не може абсолютно във всичко да съвпада с оригинала, да бъде „абсолютно точен“. Пълно съвпадение е възможно само при калката, където няма ново единство на формата и съдържанието, а значи няма и творческо възсъздаване на оригинала“ (с. 18).

Я. Садковски обръща внимание върху друг конкретен аспект на същия проблем — специфичните задачи пред преводача, който превежда драматическо произведение. Подчертавайки неразработеността на този въпрос в теорията на превода, той се спира главно върху отделни моменти — необходимостта от точен превод на т. нар. „ключови“ (или „лайтмотивни“) думи и образи, трудностите при превеждането на игрословици, каламбури и пр. С много примери от класическата руска и съветска драматургия (Чехов, Горки) Я. Садковски показва, че и до днес на практика тези въпроси невинаги получават задоволително разрешение. И все пак ни се струва, че ограниченият кръг примери, с които той борави (съвсем друга картина би дало изследването на различните преводи на Шекспир, примерно), е попречил на Я. Садковски да види и редица интересни практически резултати, които в същност не са съвсем чужди и на теоретическата мисъл.

Крайно интересно е изказването на В. Рагойша „Обективният критерий и съпоставителната поетика“. И тук срещаме известно разграничение от абсолютизирането на „превода-репродукция“ в статията на А. Абуашвили. Същевременно обаче В. Рагойша продължава и доразвива набелязаните в тази статия критерии за адекватност на превода: „Моделът“ на А. Абуашвили безусловно е понятие по-конкретно, отколкото неопределеният „общ художествен ефект“, фигуриращ в работите на някои критици и теоретици на превода.“ Но наред с това признание следват и съществени уточнения: „Първо, той е приложим, и то с определени уговорки, само към лирическата поезия. Второ, изискването да се съхранят в превода „ключовите моменти от психологическата характеристика на лирическия герой“ (цитатът е от статията на А. Абуашвили — б. н., Х. Б.) и пълното игнориране на това, к а к, в к а к в а х у д о ж е с т в е н а ф о р м а (разр. В. Р.) са изразени те (. . .), дават достатъчно основания за пълен преводачески волунтаризъм преди всичко в областта на поетическата форма. Затова аз приемам „поправката“ на Н. Джусойти (в статията му „Мярата на съвършенството“), който предлага „да се съпоставя не само психологическият, но и тематическият, идеен, емоционален, стилистически, ритмико-интонационен облик на превода с оригинала“ (с. 30).

Позволихме си този по-дълъг цитат, защото той е особено показателен за пътя, по който се търси действително точен и — най-важното — разностранен, к о м п л е к с е н критерий за адекватността между превод и оригинал. В тази връзка интерес представлява и изказването на С. Ералиев, който разглежда преводаческата практика в Киргизия; и това на А. Марченко, която се включва в полемиката, разгърнала се между Н. Джусойти и А. Абуашвили, от една страна, и Юнна Мориц, от друга, по повод критичните бележки към някои преводи на Ахмадулина (безспорно тази полемика — и в частност статията на Ю. Мориц в „Дружба народов“ — може да се разглежда главно като илюстрация на „цеховите страсти“); и изказванията на В. Левик и Ш. Шамухамедов. . . Сходни въпроси, но от гледна точка на редакционно-издателските проблеми, разглежда и В. Ганиев.

Особено внимание заслужават още няколко изказвания. Например Л. Реммелгас се спира, макар и твърде фрагментарно, на някои основни проблеми: за взаимообогатяването на езика чрез преводите (и с една интересна статистика доказва, че за съжаление голяма част от преводите не обогатяват, а обедняват езика, доколкото словният запас на преводачите е несъизмеримо по-малък и от оригинала, и от средното ниво на съответната литература); за подстрочниците, които според него могат да бъдат много полезни, ако на тях се гледа като на своеобразна творческа работа. Но безспорно най-близък до централния проблем на разговора е онзи раздел от изказването на Л. Реммелгас, който е озаглавен „За свободата на интерпретациите“, защото — както показва и заглавието — тук се фиксира главният въпрос: ако преводът все пак е интерпретация, то кои интерпретации са „коректни“ (казано с езика на точните науки) спрямо оригинала, и кои — не? Пряк отговор Л. Реммелгас не дава, но в следващата част от из-

казването си набелязва възможностите, свързани с т. нар. „теория на комуникативния превод“: „Тази теория изисква преди всичко да се извлече от оригинала всичката информация и напълно, комуникативно да се предаде в превода. А тъй като информацията, съдържаща се в оригинала, е свързана със социалния, културния, битовия, психологическия и пр. контекст, следователно при превода тя трябва да се вписва в новия контекст“ (с. 46).

След толкова споменавания на името на А. Абуашвили читателят с интерес очаква нейното изказване. Полемически озаглавено „Съществува ли текстът?“, то обаче не прибавя почти нищо ново — в теоретически аспект — към изложеното в статията ѝ „Обективният критерий“. Централната теза на авторката се повтаря и тук: „И трябва да се превежда все пак не „своят прочит“ — един от възможните, — не своята интерпретация, а именно т е к с т ъ т — въплъщение на в с и ч к и възможни (защото има и невъзможни) интерпретации и прочити“ (с. 73, разр. А. А.). Като пожелание това е добре, но едва ли е осъществимо дори и в чисто синхронен план — поне докато не сме „отказали“ на художественото произведение качеството неизчерпаемост, способността му да поражда неограничено число интерпретации. По-интересни в изказването на А. Абуашвили са конкретните примери, в анализа на които отново проличават качествата ѝ на прозорлив и точен в наблюденията над текста литературовед.

Разговорът на тема „Художественият превод и взаимодействието на литературите“ завършва с изказването на Н. Джусойти, което има преимуществено резюмативен характер. В бележка на редакцията се подчертават актуалността и разностранността на проблематиката, свързана с преводаческата дейност и преводната литература. Естествено ние нямаме възможност да се спрем на всички въпроси, засегнати в разговора, в цялата им многопосочност и сложност; акцентирахме само върху един проблем, който е централен не само в този разговор, където привлича вниманието на болшинството от участниците, но и в теорията и практиката на художествения превод.

Статията на Д. Урнов „Превратностите на „преоценката“ е посветена на критическата дейност на Т. С. Елиът, чиято роля в зараждането и развитието на т. нар. „нова критика“ (new criticism) е толкова значителна, че неминуемо анализът и оценката на критика Елиът придобива обобщаващ характер. Наистина Д. Урнов не си поставя целта да изследва детайлно генезиса на принципите, заложени от Елиът в основите на това направление, но широките съпоставки разчупват „рамката“ на изследването.

Централно за критическата практика на Т. С. Елиът, както подчертава Д. Урнов, е понятието „преоценка“, чийто истински смисъл се разкрива в контекста на началото на века със свойствените му тенденции в развитието на западната литература, които създават вече и собствена критическа и литературно-теоретическа база. В този смисъл най-важно е да се посочат изходните методологически и общофилософски позиции, които определят насоките на критическата дейност на Т. С. Елиът:

„Елиът е прагматик. Философско образование той е получил неохегелианско, но, първо, всяка представка „нео“ подсказва преразглеждане на изходните възгледи, преразглеждане, оставящо понякога само названията; и, второ, като американец той се формира в среда, пропита с прагматически възгледи, и при идването си в Европа само еклектически добавя няколко положения от метафизическо естество към едно мировъзрение, което по принцип е чуждо на всяка метафизика като философско учение за всеобщите принципи на познанието и битието.

Прагматизмът превръща познанието в манипулиране с идеите, затова, когато четем Елиът, ние попадаме не в света на особени идеи — а на особено отношение към идеите“ (с. 113).

Това е изходната позиция на Д. Урнов в изследването на критическата дейност на Т. С. Елиът и от тази гледна точка той обяснява основните му критически идеи. Тук Урнов спира вниманието ни върху един парадоксален на пръв поглед факт: при цялата си привидна неоспоримост основните положения в есетата на Елиът се оказват преди всичко „подхвърлени“, неаргументирани, а само създаващи впечатлението, че аргументацията им ще последва „при случай“. Това прави впечатление — в настояще време — дори и на негови последователи, но то е показателно преди всичко за общометодологическата основа на критиката на Елиът.

Разглеждайки отношението на Елиът към традицията, Урнов — в тясна връзка с изложеното по-горе — разкрива произволния характер на възгледите му, парадоксалността и неубедителността на „преоценката“, за да разкрие — на базата на конкретния пример — методологическата несъстоятелност на „новата критика“. Би могло да имаме претенции за известна загуба на „нюансите“ в оценката на критическото дело на Т. С. Елиът, но безспорно в общи линии Д. Урнов е прав, подчертавайки разрива между претенциите и реалните достижения на това направление.

Разбира се, посочените публикации не изчерпват богатото и разнообразно съдържание на сп. „Вопросы литературы“; интерес в книжката представляват и посмъртно публикуваната (в чернова) статия на Л. Якименко за съвременния съветски роман, и материалите из биографията на Иля Еренбург, и още много статии, намерили място по страниците на кн. 5. Но с широтата на засегнатата проблематика и приносния си характер се открояват преди всичко разговорът

на тема „Художественият превод и взаимодействието на литературите“ и статията на Д. Урнов.

Х. Б.

„POETIQUE“, Париж, 1977, бр. 29

Една от най-интересните статии в този брой е „Повествование и фокусиране“. Принос към теорията на повествователните инстанции от Мике Бал от университета в Утрехт. В нея авторката подлага на критически анализ книгата на Жерар Жьонет „Фигури III“, 1972 г., един от интересните и пълни опити в наратологията, т. е. наука за повествованието, в която теоретичните положения тръгват от и се връщат към романа „В търсене на изгубеното време“ на Марсел Пруст. Мике Бал подчертава в началото на статията си кохерентността и валидността на разсъжденията на Жьонет в първите три глави на книгата, където в категорията повествователно време са направени три разграничения — последователност, продължителност и повторяемост. В увода Жьонет дава на думата разказ (фр. récit) три значения: 1. „повествователен изказ — устна или писмена реч, предаваща развоя на едно или повече събития“; 2. „поредица от действителни или измислени събития, предмет на тази реч и различните им отношения на последователност, противоположност, повторение; 3. най-старото значение, това, което включва и самия акт на повествование, както и цялата действителна или измислена ситуация, в която той е поставен. Жьонет концентрира анализа си върху значение 1, но в неговата непрекъсната връзка със значение 2 и със значение 3. Тези три аспекта на повествователната действителност са назовани от него съответно повествование (значение 1), случка (значение 2) и разказ — актът на разказването, взет сам за себе си, актът на произвеждането на повествованието (значение 3) съобразно с разграниченията, направени от Цв. Тодоров, „разказ като реч“ и „разказ като случка“. В нашето изложение по-нататък терминът повествование ще се среща както в значение 1, така и в значение 3. Случката и повествованието съществуват само чрез разказа, но повествователната реч е повествователна, защото разказва случили се събития, и е реч, защото е свързана с даден акт на повествование. Според думите на Жьонет анализът на повествованието у него е изучаване на отношенията между разказ и случка, между разказ и повествование и между случка и повествование, доколкото те са отразени в повествователната реч. След това той пристъпва към анализ на романа на Пруст, търсейки да изработи типология на фигурите на повествованието според категориите *време, модус* (наклонение) и *залог*. Мике Бал подчертава кохерентността и валидността на разсъжденията на Жьонет при разглеждането на повествователното време, но не се спира подробно. Нейният критичен анализ е съсредоточен върху другите две категории. За повече яснота тук ще дадем кратко резюме на първата. Жьонет разглежда времето като последователност, продължителност и честота. *Последователност* — спирайки се на т. нар. темпорална двойственост (време в случката — време в повествованието), Жьонет нарича последното псевдовреме и изучава „отношението между събитийната последователност в действителната случка и псевдопоследователността им в повествованието“. Авторът нарича *анахрония* типичното за повествованието нарушение на временната последователност в действителността, характерно за западната традиция — например началото на Илиадата, начало in medias res сред нещата, следвано от едно обяснително връщане назад. Допуска, че някакво нулево положение на съвпадение на времето в повествованието и случката съществува в народното творчество. В конкретния анализ на текст от романа Жан Сантьой на Пруст, отразяващ типичен Прустов мотив— бъдещето е станало настояще и е съвсем различно от представата, която героят е имал за него в миналото — Жьонет най-напред разпределя позициите на различните „сегменти“, т. е. фрази или части от фрази според двете темпорални позиции „сега“ и „някога“. Получава се зигзагообразно движение, означено с букви и цифри, при което сега и някога се редуват почти равномерно. След това авторът пристъпва към определяне на отношенията между отделните сегменти.Това са обективни и субективни ретроспекции, обективни и субективни антиципации, връщания към една от двете начални позиции. За да избегне по неговите думи „психологическите аналогии“, Жьонет замества антиципации и ретроспекции съответно с *пролепси* и *аналепси* и нарича *анахронии* всички други нарушения, които не се свеждат до първите две. Следва втора формула според анализа на синтактичните отношения (подчинителни и съчинителни), в която се виждат йерархичните нива в отделните моменти на последователността във времето. По-нататък се изследва общият темпорален строеж на романа „В търсене на изгубеното време“. Определят се девет темпорални сегмента, които не съвпадат с житейската хронология. Началото на романа се организира като мощно зигзагообразно движение около една доминираща ключова позиция — безсънията на героя, повествователния диспечер на романа. Това движение се съдържа в снет вид още в първите шест страници на романа. Многократните връщания на паметта към миналото, нанизани едно в друго и представляващи по този начин множество „начала“, са свързани в съзнанието на автора с класическите традиции in medias res и разказ в разказ. След това Жьонет при-

стъпва към подробно разглеждане на горните фигури, показващо дълбоко проникване в тъканта на романа и в творческите похвати на автора, но по-малко интересно за теоретика, отколкото за изследователя на Пруст. В подробно изследваното отношение между аналепсите (ретроспекциите) и основния разказ е разкрит един типичен Прустов маниер — стремеж към завоалиране на връзванията между тях. С това по думите на Жьонет Прустовият разказ отказва да познае следите си и стига в отделни моменти до нарушаване на причинно-следствената връзка. Тук откриваме предшественика на някои форми на модерното романно творчество. Този по същество „анахроничен" тип повествование в романа е свързан според Жьонет с ретроспективно-синтетичния характер на Прустовия разказ, който „във всеки миг присъствува изцяло в съзнанието на разказвача, който — от деня, в който в състояние на екстаз е уловил обединяващото му значение — не престава да държи вкупом всички нишки. . ."

При категорията *продължителност* става въпрос за отношението времетраене на случката — дължина на повествованието, което в един предполагаем „изохронен разказ ще бъде постоянно. Това е скоростта на повествованието, което „ще се определя от отношението между една продължителност — тази на случката, измервана в секунди, минути, часове, дни, месеци и години, и една дължина — тази на текста, измервана в редове и страници." Тук обаче се крие известна опасност от ненаучност, което принуждава Жьонет да се отправи към изследване на големите повествователни единици, разделени от временни или пространствени граници, несъвпадащи с композиционните деления на глави, части и т. н. Следват хронологически съпоставки на епизодите с действителни събития. Тук авторът търси промените в ритъма на повествованието (например темпоралната единица Комбре, обхващаща времето от 1883 до 1892 г., описва приблизително десет години в 180 страници, или Утрото в дома Германт — 190 страници, за да се опишат 2—3 часа) и определя движението му като една *нарастваща синкопичност*. Най-напред прогресивно забавяне чрез дълги сцени, покриващи много малки периоди от времето на случката, следвано от все повече елипси. Жьонет определя четири повествователни „темпа" по неговия израз, идващ от аналогия с музикалните. Това са *пауза, сцена, сгъстен разказ* и *елипса*. При паузата времето на разказа е безкрайно повече от времето на случката, при сцената двете времена са равни, при сгъстения разказ времето на разказа е по-кратко от времето на случката и при елипсата първото е безкрайно по-кратко от второто.

В главата честота (повторяемост) Жьонет разглежда отношението между повествованието и разказаната случка във възможността на първото да опише многократно събития, които също могат да се случат многократно. Определя 4 възможни типа разказ: 1. Еднократно предаване на еднократно събитие — Снощи си легнах рано; 2. Многократно предаване на многократни събития — В понеделник си легнах рано, във вторник си легнах рано, и т. н.; 3. Многократно предаване на еднократно събитие — Вчера си легнах рано, вчера си легнах рано и т. н., прийом на авангардното романно творчество (Ревност на Роб-Грийе), или със смяна на гледните точки (Рашомон), както и в епистоларния роман на XVIII в.; 4. Еднократно предаване на многократни събития — тип повествование, подобен на втория, но с една силептична формулировка — Всеки ден от седмицата съм си лягал рано, и т. н. Така започва и романът „В търсене на. . ." Първият и третият тип са *еднократно* повествование, вторият и четвъртият — *повторително* повествование. Началото на Прустовия роман е повторително повествование. В частта Комбре се разказва „не онова, което се е случило, а онова, което се е *случвало* в Комбре, постоянно, като ритуал, всеки ден или всяка неделя. . ." Жьонет разглежда редуването на еднократното и повторителното повествование, взаимопроникванията им, и дава много подробни характеристики на отделните варианти на горните два типа. Отбелязва едно псевдоповторително повествование у Пруст — сцени, в които всички детайли говорят за едностранност на събитието, са разказани в минало несвършено време, т. е. повторително. Според автора повествователният ритъм на романа противно на класическия се състои не от редуването на сгъстен разказ и сцена, а от редуване на еднократно и повторително повествование. Накрая Ж. изтъква връзката между отделно изучените проявления на темпоралността в повествованието. Например „аналепса (факт на последователността) приема най-често формата на сгъстен разказ (факт на продължителността, на скоростта), сгъстеният разказ служи доброволно на повторителното повествование (факт на честотата), и т. н."

Следват главите Модус (наклонение) и Залог, към които е насочен критичният анализ на Мике Бал. Ще разгледаме успоредно идеите на Ж. и критиката им. Мике Бал доказва, че големият принос на Жьонет е в разделянето на двете смесвани досега категории „перспектива" и „акта на производство на повествованието" (фр. instance narratrice. За него модус е не само „перспектива" или „гледна точка", т. е. всичко онова, което влиза в отговора на въпроса, „кой вижда", но и „дистанцията" свързана със старото разграничение между showing и telling (англ. показване и разказване), или с още по-старото diegesis — mimesis. В главата Залог намираме както статута на разказвача, отговор на въпроса, „кой говори", така и проблеми на темпоралността, на различните повествователни нива и т. н. Тръгвайки от определението на наклонение на френския лексикограф Литре, Жьонет разсъждава върху различието между

двата повествователни модуса diegesis — повествование, разказ и mimesis — подражание, определени най-напред от Платон като чист разказ, в който поетът говори от свое име, и подражание, чрез което поетът се стреми да създаде илюзията, че говорещият не е той; след това преразгледани от Аристотел и пренебрегвани от класическата традиция. Интересът към този проблем на повествованието се подновява в САЩ и Англия в края на XIX и началото на XX в. Заедно с Уейн Буут (Wayne Booth, The Rhetoric of Fiction, University of Chicago Press, 1961) Ж. констатира, че повествованието, противно на представянето в драмата, по същество не може да представя, изобразява или имитира. То може да създава само илюзия за мимезис поради това, че то е езиково явление, а езикът означава, а не наподобява или имитира действителността (освен в случаите, когато самият означен обект е език). След подробни наблюдения на казаното от Платон Ж. различава „разказ, съставен от събития“ и „разказ, съставен от думи“. В първия подражателните фактори в текста се свеждат до количеството повествователна информация (по-подробен разказ) и отсъствието, невидимостта на информатора, т. е. разказвача. Ж. дава формулата „информация+информатор =С“, т. е. количеството информация и присъствието на информатора са в обратнопропорционална зависимост. Подражанието е максимум информация и минимум информатор, повествованието (диегезис) — обратното. Противопоставянето им е относително. Тук Ж. изтъква парадоксалността на романа на Пруст, съставен от „сцени“ — еднократни или повторителни, т. е. от богата информация, при непрестанно присъствие на информатора. „Присъствие на разказвача — като източник и организатор на разказа, като анализатор и коментатор, като стилист. . . и особено, което е добре известно, като производител на метафори.“ В разказа от думи разказаното съдържание може да бъде предадено непосредствено, без информатор вътре в него. Тук има степени. Най-подражателното състояние на повествованието е *правата реч*, при която авторът фиктивно дава думата на своя герой. „Казах на майка ми (или: помислих си): Аз трябва на всяка цена да се оженя за Албертин.“ Една съпоставка с вътрешната реч довежда Ж. до отхвърляне на определението вътрешен монолог. Той го намира неудачно и предлага непосредствена реч (discours immédiat). Съществените при нея е не че е вътрешна, а че е освободена от опеката на повествованието, изразена чрез декларативния глагол. Подобно съотношение се наблюдава и при съпоставката на полупряката и вътрешната реч. При първата разказвачът поема речта на героя или героят говори чрез гласа на разказвача, при втората разказвачът изчезва и героят идва на негово място. Тук проблемите на модуса опират в проблемите на повествователния залог. Така наречената *преразказана реч* (фр. discours narrativisé), най-отдалечена от подражанието, където произнесеното от героя е сведено до минимум, то е преразказано от разказвача. „Осведомих майка си за решението ми да се оженя за Албертин.“ Между тези две крайни позиции, мимезиса и диегезиса на речта, както се изразява Мике Бал, стои едно междинно състояние, *транспонираната реч* (фр. discours transposé). Това е преди всичко непряка реч, повече подражателна от преразказаната, но в която силно се чувствува присъствието на разказвача (особено в синтаксиса), обективизиращо и отдалечаващо от цитираните слова на героя. „Казах на майка ми, че трябва на всяка цена да се оженя за Албертин.“ Тук спада и т. нар. полупряка реч, в която има частична еманципация на речта на героя поради отсъствието на декларативен глагол. В нея разказвачът доближава плътно речта си до думите на героя, но не му отстъпва думата или разказвачът говори, без да замества словото на героя с преразказ. Полупряката реч е двугласна реч. „Потърсих майка си: трябва на всяка цена да се оженя за Албертин.“ След това Ж. се спира на повествователната перспектива — „другия начин за регулиране на информацията, свързан с избора на гледната точка.“ Според Мике Бал той убедително анализира теоретичните постановки на Станцел, Уорън, Брукс, Фридман и Буут и у всички открива смесване на категориите модус и залог — т. е. смесване на въпроса, „кое е лицето, чиято гледна точка ориентира повествователната перспектива?“, със съвсем различния въпрос „кой е разказвачът?“ Или, казано накратко, смесват се въпросите (и естествено техните отговори), „кой вижда?“ и „кой говори?“ Неговият отговор е: фокусиращото лице (фр. фокализатор) и въвежда термина *фокусиране* (фр. focalisation), който замества визия, зрително поле и гледна точка. Ж. определя три основни типа повествование според фокусирането: 1. Нефокусиран разказ или разказ с нулево фокусиране. Това е наречената от Жан Пуйон „гледна точка изотзад“ (Ж. Пуйон. Време и роман. Париж, 1946), разказ с всезнаещ разказвач на английската критика или съотношението разказвач — герой. Това е класическото повествование, при което разказвачът знае повече от героите си и казва повече от който и да било от тях. 2. Разказ с вътрешно фокусиране, което може да бъде неподвижно — примерът на Ж. е от „Посланиците“ на Хенри Джеймс, където цялата информация минава през Стретър; променливо — романът „Мадам Бовари“, където разказът се води най-напред през погледа на Шарл, после през този на Ема, след това отново през Шарл; и многофокусно — в епистоларния жанр, където често едно и също събитие е разказано няколко пъти от различни герои, т. е. от различни гледни точки. Този тип разказ е наречен „разказ с гледна точка“

от Лабок, „със стеснено поле“ от Блен (Стендал и проблемите на романа, 1954), „поглед заедно със“ — Жан Пуйон, и изразен от Тодоров в съотношението разказвач — герой, при което първият знае колкото втория. Разказвачът не може да ни даде обяснение на събитията, преди да са го намерили самите герои. 3. Разказ с външно фокусиране, или разказвач герой („поглед отвън“). Разказвачът знае по-малко от който и да е герой. Той може да опише онова, което се вижда, чува и т. н., без да има достъп до никое съзнание. Тук Ж. цитира известния между двете войни американски писател Дешил Хемит, някои новели на Хемингуей — Убийците, Хълмове като бели слонове и т. н. Глава V — Залог, се занимава най-напред с акта на производство на повествованието (фр. instance narratrice) — „кой говори?“. Тук става дума за отношението на акта на производство на повествованието към разказаното. Следвайки лингвистите (Бенвенист) в определянето на отношенията между изказа и акта на неговото изказване (фр. énoncé — énonciation), Ж. внушава на поетиците да се спират на акта на пораждане на повествованието. Според него на тях им е трудно да признаят автономията на този момент — или свеждат фактите, свързани с изказването до гледната точка, или отъждествяват акта на повествованието с акта на писане, разказвача с автора и адресата с читателя. „Това смесване е най-вече невъзможно в художествения текст, където разказвачът сам е измислена роля дори когато тя се играе направо от автора и където дадената повествователна ситуация може да бъде много различна от акта на писане (или на диктуване), отнасящ се към нея. . .“ и още „. . .разказвачът на Дядо Горио не е Балзак, дори и на места да изразява негови мнения, защото този разказвач-автор е човек, „познаващ“ пансиона Воке, съдържателката, обитателите му, докато самият Балзак само ги създава във въображението си“.

Темпоралните отношения между случка и акта — производител на повествованието, се определят като тези между главни и подчинени изречения за време. Повествованието може да следва случката. Това са голямото болшинство от романните повествования — 3 лице, минало време, дистанцията между времето на повествованието и това на случката е неопределена. Тук Ж. отбелязва и често срещаното начално или финално сливане на случката и повествованието (началото на Том Джонс или Дядо Горио, съответно краят на Евгения Гранде или Мадам Бовари). В последните два случая самата продължителност на случката скъсява дистанцията, която я отделя от акта на повествованието. Повествованието може да предшествува случката — т. нар. от Цветан Тодоров пророчески разказ — гадания, предсказания и т. н., често в бъдеще време или в сегашно — „Лаврите са откъснати“ на Едуард Дюжарден. Това е рядко срещан разказ, обикновено на второ ниво, т. е. вмъкнат в друг разказ. Актът — производител на повествованието, може да съвпада със случката. Ударението може да бъде поставено върху случката или върху повествователната реч. В първия случай се получава своего рода пълна обективизация на случката, повествованието става напълно прозрачно и сякаш изчезва — новия роман, където употребата на сегашно време изтрива и последната следа от акта-производител, съдържаща се в миналото свършено време. В другия случай съвпадането е в полза на повествованието. При вътрешния монолог например действието се превръща в претекст и се разрушава — Бекет, Клод Симон, Роже Лапорт. Ж. отбелязва и т. нар. вмъкнато повествование — едно оплитане на акта на повествованието и случката, при което всеки регистър оказва влияние върху другия. Примерът тук е епистоларният роман или романът-дневник, където писмото е едновременно „медиум на разказа и елемент на интригата“. Разказвачът е едновременно героят и вече някой друг. Романът на Пруст е отнесен към първия, в който повествователният акт е единен, неделим и цялостен, съпоставен с различните проявления на случката. Следва описание на повествователните нива. Тук е т. нар. разказ в разказ, вмъкнати един в друг разкази, както в „Хиляда и една нощ“ или „Манон Леско“. Разказвачът на всеки метаразказ (термин, изкован по аналогия с метаезик — език, който говори за езика) е герой в предния разказ. Ж. определя три вида отношения между метаразказ и неговия първи разказ: 1) отношения на причинност (обяснителна функция) — метаразказът обяснява случилото се в първия разказ; 2) тематични отношения — без пространствено-времена връзка между двата разказа. Тази връзка е често срещана в някои похвати на новия роман, например т. нар. „пробив на текста“ (фр. mise en abyme); 3) третото отношение е само повествователно — самият акт на повествование оказва влияние върху събитията в първия разказ, а не съдържанието на метаразказа. Класическият пример тук са приказките на 1001 нощ. От първия към третия път намалява значението на съдържанието на метаразказа за съдържанието на първия разказ и нараства значението на акта на повествование. В разсъжденията си върху статута на разказвача Ж. изтъква две условия, които го определят — повествователното ниво и връзката на разказвача с разказваната случка. Разказвачът може да присъствува в разказа си, може да отсъствува или да разказва на друго ниво случка, от която той самият отсъствува. Ж. различава още разказвач — главен герой от разказвач — свидетел. Това е в най-общи линии теорията на Жьонет. Възраженията на Мике Бал най-напред са насочени към категорията модус. Тя намира, че проблемите на „дистанцията“ нямат своето място сред проблемите на модуса. Критерият, разграничаващ мимезис от

диегезис, е неоперативен поради липсата на точно значение за информация и информатор. Схващането на Ж. за отделни живописни детайли при описанието — т. нар. „коннотатори на подражанието“, ония моменти, в които разказвачът се е оставил да бъде от „действителността“, я кара да предполага у него съпричастие към тезата за подражателността на описанието, идваща от Платон и отказваща на описанието повествователна функция. Тя се противопоставя на това схващане, наричайки го „стария предразсъдък“. Тук според нея най-напред е необходимо уточняването на понятието събитие. В разделението разказ от събития — разказ от думи Мике Бал уточнява някои твърдения относно подражателността на типовете реч в разказа от думи. Преразказаната реч не е вече реч, защото е интегрирана от разказвача в неговото собствено повествование. След съответните знакови трансформации тя се е превърнала в събитие. Тя нарича прякото реч виртуален метаразказ поради начина на предаване от разказвача към героя — декларативния глагол. За повече единство тя предлага отделянето ѝ като метаразказ, при което двата останали типа — преразказаната и транспозираната реч, ще дадат съответно най-подражателното и най-опосредствуваното състояние на тези типове реч. Освен това изтъквайки, че начинът на разказване се определя от съотносителни, а не от количествени критерии, тя се съгласява с Ж., че съотносителната опозиция подражание — повествование (мимезис — диегезис) ни отправя към две други категории. От една страна, количеството информация е свързано с категорията продължителност, тя определя скоростта на разказа. Подражателният разказ е бавен, повествователният — бърз. Тези явления са разгледани вече в главата продължителности. Повтарянето им тук вреди на яснотата на цялото. Според нея Ж. си противоречи — искайки да отхвърли традиционното отнасяне на проблема подражание — повествование към категорията на гледните точки (модуса), което идва от смесването на последните с т. нар. изображение, покриващо всички аспекти на текста (т. е. повествованието е изображение на случката), той повтаря грешката, като ги поставя отново в една глава. От друга страна, проблемите, свързани с присъствието на „количеството информатор“, водят към категорията залог, понеже касаят присъствието на разказвача в разказа. В частта фокусирания М. Бал критикува неяснотата на термина, която се дължи според нея на отсъствие на друго необходимо различие — субектно-обектно отношение при разглеждане на гледната точка. Разликата между нулевото и вътрешното фокусиране е в отговора на въпроса, „кой вижда?“, а при съотношението вътрешно — външно фокусиране има смяна на функциите — в първия случай героят вижда, във втория той е видян отвън. Разликата е в обектите на гледната точка (фокусирането), а не във фокусиращия поглед.

В главата залог М. Бал дава добра оценка на типологията на повествованието според темпоралните отношения между случка и акт на повествование, като смята, че тя има стойност за разказите с видим разказвач. При отсъствуващ или невидим разказвач, какъвто е случаят с традиционното повествование в трето лице, не е възможно да се направи разграничение между акта на повествованието и разказаната случка. Понятието повествователно ниво е оперативно според М. Бал. То позволява да се гледат от един ъгъл на зрение разказът в разказ и всички видове микроразкази. Тук също при повествование в трето лице смяната на нивата е невидима. В групата на отсъствуващите разказвачи М. Бал поставя разказвача в трето лице, отсъствуващ или невидим, и разказвача в първо лице, видим, но разказващ случка, в която самият той не присъствува. Между тях няма различие в нивата. Главното тук според нея е, че разказвачът като такъв стои винаги на по-горно повествователно ниво от разказа, който разказва, и че той не е лице, а инстанция, едно it (англ.-то), момент на проявление. Във втората част на статията М. Бал прави опит да реши в теоретичен план някои проблеми. Най-напред тя ясно разграничава отделните инстанции по следния начин: читателят „вижда“ героя посредством една инстанция, която вижда и с това „показва“ на читателя характеристиките на героя. Това е фокусиращата инстанция (фокализаторът), чрез която е пресято онова, което достига до читателя. Но не можем да си отговорим на въпроса, „кой вижда?“, без да знаем чрез какво този, който вижда, вижда. Той вижда чрез повествованието. А отговорът на въпроса, „кой говори“, е актът — производител на повествованието, задвижен от автора, който пише. И тук отново М. Бал повтаря старата истина, че често при тълкуването на повествованието се е минавало направо от инстанцията „кой пише?“ (автора) към „кой е той?“ (героя). Тя подчертава автономията на разказвача, облечен от автора в повествователната власт в разказа. По-късно идва инстанцията, стояща между разказвача и героя, в чието отделяне има заслуга и Жьонет (Хенри Джеймс също ги е различавал) — именно фокусиращата инстанция (вж. схемата, дадена от авторката). След това М. Бал определя всички инстанции според отношението субект — обект, отнесено към всяка тяхна дейност. Субект на повествованието е разказвачът; обект на повествованието — разказаното; субект на фокусирането е фокусиращият, а обект — фокусираното. Относно разказвача М. Бал подчертава важността на смяната на нивото. Тя се съгласява с основните постулати на Ж. (съществуването на едно единствено разказващо лице — първо лице; присъствие или отсъствие на разказвача в по-

вествованието; разказвач в трето лице не съществува, този, който разказва, е винаги едно виртуално „аз"; и т. н.). Всеки разказвач е в йерархическа зависимост с обекта на своето повествование, т. е. със своето разказано. Когато разказвачът даде думата на един от героите си, който говори в пряка реч, се извършва смяна на нивото. Разказвачът вътре в повествованието остава извън повествованието на новия разказ, чийто герой-обект се превръща в разказвач, т. е. в субект. Онова, за което говори героят, се намира на йерархически по-ниско ниво от нивото на разказвача или на героя-разказвач. Или тук става нещо, което Цв. Тодоров формулира така в статията си „Хората — разкази", по повод на Хиляда и една нощ: „Шехеразада разказва, че шивачът разказва, че бръснарят разказва, че брат му разказва, че. . . и т. н. „Декларативният глагол функционира като „коннотатор на промяната", знак, че обектът на речта ще стане на свой ред субект. Следователно разказано (le narré) е всичко онова, което стои непосредствено под нивото на акта на изказване. Оттук следва, че пряката реч не стои на едно и също ниво с преразказаната реч. Така формулирано, разказаното е абстрактна инстанция. То може да се конкретизира според М. Бал чрез необходимото му допълнение — фокусираното, обект на фокусирането. След това авторката на статията прави подробен анализ на термина фокусиране (фокализация) и доказва неговата двусмисленост, която се ликвидирва с внасянето на субектно-обектното отношение — фокусиращо—фокусирано, виждащо—видяно. Това отношение дава ясно разликата между вътрешно и външно фокусиране и определя нива и при фокусирането, често сменяващи се успоредно с повествователните. Например т. нар. авторова намеса в повествованието може да се дели на авторова и на намеса на фокусиращата инстанция. Известното „отъждествяване на автора с героя" се определя като безлично повествование (невидим разказвач) с фокусираща инстанция, представена от някой от героите. Фокусираното може да обхваща не само героите, но и предмети, места, събития. Би могло да се определи за дадено повествование, дали описаният обект е фокусиран, т. е. избран и представен от анонимно фокусиращо лице или от някой от героите. Фокусираното също може да бъде видимо и невидимо, осезаемо и неосезаемо. Това се получава като резултат от прилагане на опозицията външно — вътрешно фокусиране само към фокусираното.

В края на статията си М. Бал илюстрира разсъжденията си с анализи на повествованието в романа на френската писателка Колет—Котката. В заключение тя добавя, че всяка смяна на ниво представлява фигура, че при дадено повествование могат да преобладават определен тип фигури. Всички внесени от нея корекции и допълнения отварят път към изграждане на типологията на повествователните форми.

М. С.

„НИКОЛА ВАПЦАРОВ — ЛЕТОПИС ЗА ЖИВОТА И ТВОРЧЕСТВОТО МУ“
от БОЙКА ВАПЦАРОВА
С., Издателство на БАН, 1979

Появяването на тази дългоочаквана книга ни кара отново, по-сериозно от всякога, да се замислим какво представлява за националния ни живот и за националната творческа съдба личността и творчеството на Никола Вапцаров. За нас днес всичко, свързано с него, е стойностно: всяка среща, всяко писмо, всеки филм или спектакъл, който е гледал, всяко приятелско събиране. От пъстрата мозайка незначителни наглед факти очакваме да възкръсне живият човек — сложен и многообразен в проявите си, чужд на „учебникарския“ лакиран образ, чужд на измислената теза за стоманения работник, неподвластен на ерозийните сили на епохата.

В името на това свято възкресение Бойка Вапцарова се е заела с една мъчителна в психологически аспект задача: да възстанови нишката на дните на човека, когото е чувствувала най-близък на света, но когото е възприемала по толкова различен начин от това, което времето направи със спомена за него. Онзи човек, с когото е разделяла катадневните трудности, с когото е съпреживявала ужаса от смъртта на единствената рожба, с когото е видяла щастливи дни, но е имала и конфликти, каквито възникват във всяко семейство и когото един ден е изпратила в последния му път; онзи човек, чиито думи, жестове, стихове всякога е възприемала интимно, в границите на своя личен свят и който изведнъж се е оказал отвъд интимността, отвъд личното и в смъртта, в безсмъртието си вече не принадлежи само на нея, а на всички. Почти нищо негово вече не е само нейно — освен, разбира се, реалността на топлината му, на ласката му, на онзи малък интимен свят, който никога и с никого не можем да споделим. Но и думите, и жестовете, и особено стиховете се превръщат в колективно притежание на нацията и хората изпитват необходимост да получат всичко това, което само тя, жената на поета, може да им даде, разделяйки се завинаги с него в неговото интимно измерение.

Навярно е страшно болезнено да се връщаш ден след ден по следите на преживяното от най-близкия ти човек и сам да откриваш колко малко си го познавал, колко много изгубени възможности и недоизказани думи ти тежат, да откриваш нов смисъл и неподозирани стойности в неща, на които някога не си обръщал внимание. Да пишеш за ближния е може би по-трудно, отколкото да пишеш за себе си, особено когато в спомена осъзнаваш величието на човека, с когото си живял, особено когато „търсенето на загубеното време“ те води към намирането на универсални истини, значими за цялата нация, значими за съвременното човечество.

За Вапцаров спомени са писали мнозина, но сред богатия избор от факти и документи все нещо е оставало недоизказано, неуловено, защото да обхванеш същността на личност с толкова богат и сложен духовен живот, да разбереш противоречията ѝ, да нарисуваш трагедията ѝ е задача неизмеримо трудна. Обикновено спомените докосват повърхностни, нехарактерни моменти — среща тук, среща там, няколко разговора: и заключението, че човекът бил скромен, честен, горял в борбата... Но вътрешната драма остава забулена със седем печата, остава непозната сложната крива на мислите му, остават неразгадани механизмите на неговите подбуди да преживее именно по този начин живота си.

Подобна опасност грози и един обективистичен летопис, който може да се превърне в безсмислено изреждане на дати и събития, в една скучна регистрационна книга. Концепцията за летопис на Бойка Вапцарова е съвсем различна. Тя се отказва да спазва строго класическата форма на летописния жанр и тръгва по най-сложния път: със средствата на документа да създаде едно вълнуващо повествование за жизнения и творческия път на поета. За тази цел авторката събира огромен доказателствен материал — стотици спомени, документи, писма, снимки — всичко, което представлява някакъв спомен за човека и твореца Вапцаров. И се заема с монтажа на тези сами по себе си неговорещи почти нищо отделни „късове“, за да сглоби от тях цялостния образ, такъв, какъвто е бил в действителност. Дори и най-беглото прелистване на страниците на летописа може да ни даде представа за естеството

на техническата работа — стриктен преглед на всички вестници и списания от онова време, издирване на театрални афиши и програми, изчитане и сверяване на читалищните каталози, които е ползувал Вапцаров, издирване на хиляди книги — тези, които той е чел, и тези, в които има нещо писано за него, ровене из селищни архиви, из съдебни преписки и, разбира се, преди всичко върховно напрежение на паметта, на интелектуалната енергия, за да се възвърне в съзнанието всичко, което не е изчезнало там безвъзвратно.

Едва когато всичко това е било извършено, от хаоса е започнала да се ражда формата на текста. Една до голяма степен предопределена от предварителната работа форма, една форма, която създава предпоставки за максимално приближаване на сериозния читател към истината за Вапцаров и за неговото време. Струва ми се, че бъдещият биограф на поета ще има сериозна основа за създаването на верен психологически портрет, ще притежава една настолна книга, от която ще черпи детайлни сведения за драмата на Вапцаров, за неговата неимоверно богата и интересна личност.

След прочитането на летописа човек не може да не си даде сметка, че малко е познавал един от най-големите национални поети, не може да не признае, че го е споходило ново осмисляне на личния принос на Вапцаров за издигането на духовната и нравствената култура на нацията, не може да не се върне отново към стиховете, които му се е струвало, че познава отлично, за да открие в тях нови семантични пластове, за да достигне много по-висока степен на комуникативност с творчеството, което още дълго ще преоткриваме.

Лично за себе си аз не се срамувам да призная, че след прочитането на ръкописа видях съвършено нов, непознат Вапцаров, който сега повече от всякога присъствува в интелектуалното ми всекидневие и издига творческите ми и нравствени критерии. Беше ми непозната неговата лична трагедия, така съзвучна с тежненията на страдалницата България, толкова съотносима към страстите български. Страница по страница аз проследих неговия път към Голготата и за мене това беше незабравимо съпреживяване, един истински възпитателен цикъл, който ми даде много духовни сили и желание за творчество.

Вървях заедно с Вапцаров из онази свещена българска земя, която му е вдъхнала живот, и се учих да разбирам сложното отношение към родното в неговата поезия. Виждах какво значение има за него планината, и то не коя да е планина, а девствената пиринска природа, сред която се е възпитавало усещането му за волност и се е раждал копнежът му за свобода.

Войни, пленници, холера — в този свят сякаш няма място за детството, сякаш времето е въстанало срещу безгрижието на детския мир — и иначе не може да бъде, защото съзиданието на Вапцаровата духовна вселена започва в един от най-трагичните за българската нация мигове, сред общество, все още неосъзнало докрай значението на святата дума „свобода“, но вече заразено от проказата на отчуждението. От особено значение е и това, че детството на поета преминава в онзи български край, който за всяко българско сърце е като пробен камък за силата на националното самосъзнание, който в онези години с трагичната си участ не позволява да угасне възрожденският пламък у патриотичните българи, който повежда друг голям поет на нацията — Яворов, по Ботевите пътища, за да го срещне с малкия Никола и да събуди искрата на приемствеността, неугасваща в една страна, в която изкуството винаги е било вярно на жизнената правда, в която винаги поезията е вдъхновявала борбата за свобода и винаги под знамето на истината е имало поети, готови да напишат с кръвта си своите най-изповедни, най-български стихове.

Бойка Вапцарова умее да извлече максимална информация от документите, да превърне неодушевеното в одушевено, да съчетае умело текстове с различна сила на внушението — документи и спомени, писма и исторически данни, за да постигне необходимото съотношение между интелектуалната и емоционалната ангажираност на читателя. Силни и автентични се открояват образите на бащата и майката, чувствува се осезателно атмосферата в Банско, съпътствуваща детството на Вапцаров. От голямо значение е голямото внимание, отделено на Яворов, който ще се превърне в кардинален личен, интелектуален проблем за поета на „Вяра“. На този проблем той ще посвети беседи, ще го обсъжда с приятели, ще рецитира проникновено стихове, сред които особено ще го вълнува една от най-мрачните и най-драматични поеми на поета — „Смъртта“. Вапцаров ще намери своя отговор на основния екзистенциален въпрос: какво е смъртта и готов ли е човек да я посрещне, но неговият отговор няма да прозвучи на празно място, ще дойде като продължение и като спасение от кошмарите на Яворов, от бездната, от която поетът на нощта не можа да избяга.

Особено сполучливо Бойка Вапцарова успява да очертае пътя на Вапцаров към комунистическата идея, неговото приближаване към света на работниците. Летописът дава недвусмислени доказателства за възможностите поетът да организира по друг начин живота си, да следва бащините съвети и да стане или висш морски офицер, или официално признат поет, занимаващ се само с интимния си свят. Извънредно значими са тези данни, защото те говорят за направения от поета *избор,* за неговото съзнателно отчуждаване от света на бащата и на властта, за интелектуалното му и емоцио-

алното приобщаване към класата, която води борба с епохата „на дива жестокост". Подробностите от биографията ни помагат да намерим нови, по-сложни тълкувания на Вапцаровите стихове, да видим в цялата ѝ дълбочина и многопосочност драмата на поета. В контекста на богатия биографичен материал ние много по-ясно разбираме подбудите за написването на една или друга творба. По новому например звучи днес за мене драмата на Вапцаров „Когато вълната бучи", защото летописът ми дава представа за тежестите на живота в Кочериновската фабрика, за сложността на семейната трагедия на поета. Героят Андрей носи много автобиографични черти от своя автор — и той като него трябва да се откаже от бащината благословия, да прекрачи от света на фалшивото спокойствие в света на мизерията, да подчини изкуството си на повелята на времето, да съчетае любовта си към машините с любов към класата, която се бори за освобождението на своя труд. И да следва докрай своя избор. От летописа ние добиваме представа не само за биографичните подбуди, водещи поета към творчество. Бойка Вапцарова ни въвежда и в неговия интелектуален свят. Ние виждаме Вапцаров в неговото упорито приобщаване към богатствата на световната култура, той ни се представя сред книгите, които поглъща жадно, сред картините, към които проявява далеч не дилетантско отношение, сред спектаклите и филмите, които формират неговото естетическо верую.

Неочаквано богата се оказва панорамата на интелектуалните интереси на поета. Сред настолните му автори са и такива като Ибсен, като Райнер Мария Рилке, постоянен е интересът му към българската културна традиция и показателна е задълбочеността, с която пристъпва към осмислянето на явленията — например заниманията му с творчеството на Яворов го отвеждат до детайлен интерес към кръга „Мисъл", той се стреми да осмисли и да разбере противоречивата личност на д-р Кръстев, да проследи развитието на тенденциите по страниците на списание „Мисъл".

В същото време поетът може проникновено да навлезе в света на художник като Щъркелов, да анализира новаторското в творческото виждане на режисьори като Макс Райнхард и Боян Дановски, да теоретизира изключително сериозно и приносно по проблемите на пролетарското изкуство, до голяма степен свободен от догматични възгледи и оценки. Вапцаровият интелектуален мир е цяла вселена и Бойка Вапцарова намира най-верния начин да ни въвъде в нея — когато изброява прочетени книги, гледани спектакли и филми, когато разказва за водени разговори по повод едно или друго културно явление, тя в същност разширява представите ни за интелектуалния багаж на поета, дава ни възможност да разберем на каква широка основа и въз основа на какви дълбоки, насочвани познания се гради личното творческо дело на интелектуалеца Никола Вапцаров.

Но авторката не забравя и работника, страдащия физически, стоически понасящия лишенията огняр и локомотивен машинист, готов на всичко, за да бъде сред хората, на които е посветил живота си. Многобройни са свидетелствата на тези хора за трудовото ежедневие на Вапцаров. И всички си приличат в едно — всички изтъкват неговата всеотдайност, неговата изключителна скромност, способността му да общува и да възпитава, да издига мисловността на своите другари, да им сочи единствения изход — не само с думи, но дори и с присъствието си. Заразителна е дейността на комуниста Вапцаров, който в името на партийната работа оставя на втори план творческите си амбиции. За Вапцаров е ясно, че неговите стихове ще останат в известен смисъл чужди дори за партията, взела в ръцете си оръжие, защото България преживява години, в които новото изкуство може да има предимно агитационна стойност, в които личността на поета е по-необходима в нелегалните редици, в които поезията се ражда, за да бъде осмислена и оценена от бъдещите поколения.

Но макар и трудни, макар и отчуждени от ритъма на делника, заниманията с изкуство стават все по-настойчиви, все по-необходими за целостта на вътрешния мир на комунистите-интелектуалци. Бойка Вапцарова много вярно разкрива единството, сплотеността на тези хора, които изповядват своето отчуждение от буржоазната наука и изкуство и намират време и сили да им противопоставят своите творчески открития. Многобройни са сведенията за срещи и разговори с близките приятели, изповядващи комунистическата идея — сред тях особено място заемат хора като Николай Хрелков, Георги Караславов, Георги Цанев, Христо Радевски, Людмил Стоянов, Орлин Василев, Борис Ангелушев, Шмиргела, Александър Жендов, Боян Дановски, Мара Цончева и много други. Сред тези хора Вапцаров се учи да побеждава примамливите теории на „свободните, необвързани" творци, сред тях укрепват и се развиват неговите критерии за естетически ценното.

Особено място в летописа заемат страниците, отделени на интимния свят на Вапцаров. Те са малко, защото и епохата е стеснила до минимум границите на този свят, но са едни от най-ярките, най-запомнящите се. Бойка Вапцарова не премълчава и предбрачните увлечения на своя съпруг, значението, което любовта и интимните преживявания играят в неговия живот. И Вапцаров ни става още по-близък с етичността си в любовното чувство, с уважението и преклонението си към любимата жена, става ни по-близък с грижите и радостта от раждането на детето и с мъката по изгубения син,

с отговорността си към проблемите на семейството, към душевния мир на съпругата.

Пред очите ни минават дните на поета и пред очите ни се раждат неговите стихове. Бойка Вапцарова успява да ни направи съпричастни към творческия процес на поета, да ни приобщи към неговата творческа лаборатория, да покаже как своеобразно събитията от действителността се акумулират в душевността му и се превръщат в творчество, как конкретните случаи дават кръв на художествената фантазия и се насищат с поезия, прерастват в поетични символи. Авторката ни дава представа за всички извори на Вапцаровата поезия, сред които най-силни са вярата в комунистическата идея и обичта към родината, към България, обич, която минава през сложни вътрешни конфликти. В разбирането за родина поетът отдава особено значение на своята духовна ангажираност към родния край, към страданията и копнежите на македонските българи. Причастността на Вапцаров към техните борби е подкрепена с богат документален материал — в името на тяхното приобщаване към борбата на българските комунисти в периода на зрелостта Вапцаров се връща в Банско като партиен функционер, като агитатор, набрал опит в нелегалната борба, той отива сред тях, за да ги завладее с лозунга „Съюз със СССР“, да им разкаже истините, които е научил по трънливите пътища на борбата.

За да няма телени мрежи над Беласица, поетът с апостолски жар пътува из своя край, избрал за своя съдба саможертвата в името на идеята, в името на свободата. Документите по първото дело са красноречиво доказателство за мисията на Вапцаров, за неговите качества на агитатор и възпитател на народните маси. Те са доказателство и за неговия съществен практически принос в борбата на Българската комунистическа партия за масовизиране на борбата срещу монархофашистката власт, за изключителната зрелост на неговата нравствена позиция.

Идва най-страшното време. Времето, в което страданието задушава, когато смъртта коси всичко наоколо, когато тя се устремява заплашително и към страната, която олицетворява жизнеността на идеала. Вече няма никакво време за поезия, вече няма кому да четеш стиховете си — нужен си ти самият, нужен си не като поет, а като редник на партията. Вапцаров принася на своята вяра най-голямата жертва, единственото абсолютно лично, което му е останало — поезията. В последната година от живота си той написва само три стихотворения. Но дори и в мълчанието, ние пак го чуваме. Поетът става войник и се сбогува с читателите — „не, сега не е за поезия“ — това е неговото интелектуално послание, обяснението на предприетата стъпка. Вместо рими избухват снаряди и поетът оставя бележника със стиховете, за да тръгне сред снарядите, за да се превърне сам в снаряд, който според силите си да взриви реално една прашинка от стария свят.

Летописът на Бойка Вапцарова доказва, че поетът е сред избраниците в борбата. Тоест сред тези, които разбират цялата й тежест, които трябва да изгорят, за да тръгнат след тях нови избраници. Стремителен е полетът към изгарянето, който води към стрелбището, към отказа от последна изповед пред бога и към последната поетична изповед пред хората, пред човечеството. Последните стихове на поета идват отвъд смъртта, вечно жива ще бъде болката в тях, вечно ще вълнува човешкото съзнание философията на непобедимия дух.

В личността на Никола Вапцаров сякаш е избухнало цялото подозирано и неподозирано богатство на нацията. И в неговата оптимистична трагедия дишат страстите на страдалницата България. Летописът за живота и творчеството на поета изпълнява своята високоотговорна задача — да докаже величието на Вапцаровия дух, да даде богат и всестранен материал за бъдещи изследвания, да приближи личността на Вапцаров към нашия съвременен свят и да ни открие своеобразието на Вапцаровия път към саможертвата, към съзиданието на нова чувствителност, на нова нравственост, на нова житейска философия, съзвучни с духовната същност на съвременните хора.

Георги Цанков

„МАЛКИ НЕЩА“ от ИВАН ПАУНОВСКИ

Изд. „Български писател“, 1978. 227 с.

Книгата на Иван Пауновски носи скромното и дори непривлекателно заглавие „Малки неща“. Ала привидната скромност на автора е прикрила една голяма амбиция да се покажат чрез „малките неща“ в биографията и творчеството на големите писатели същностни моменти от социалното и естетическото битие на една книга или на една личност. И още: да се разкрие времето и неговото политическо съзнание.

В „Малки неща“ предмет на изследване са автори и книги от различни епохи и различни идейни, тематични и стилови особености на руската и българската литература. Така редом с творчеството на Ботев, Пушкин, Достоевски, Гогол и Исак Бабел се анализират книги и проблеми на Александър Геров, Стоян Загорчинов, Александър Муратов, Станка Пенчева, Владимир Башев и Кольо Георгиев. Това обаче е мнима разнопосочност или разностранност у Пауновски. Защото той избира за свои автори писатели, които са му близки като душевност и е поддържал с някои от тях продължителни тесни лични и приятелски връзки, или пък класически творци, чиято философска и психологическа дълбочина му дава възможност

да прави свои наблюдения и изводи за човека и неговия дух. И все пак аз ще отделя няколко работи в книгата, които бележат големия успех на „Малки неща“ и ни карат по нов начин да погледнем на литературата и нейната обществена обвързаност. Това са „Ботев и Пишурка“, „Лермонтов и Печорин“, „Загадките в повестта „Шинел“ и „Дяволската спирала на безсмъртието“.

„Ботев и Пишурка“ има за основен един парадокс, измислен като че ли от Пауновски: творчески връзки, влияние и типологически сходства между гения и посредствения автор, но не в посоката гений — среден талант, а обратно. И всичко би си останало в този предизвикващ възражения парадокс, ако не беше умението на критика да покаже как художественият процес се диктува от обществените потребности и как големият творец, ползувайки се от опита (в най-широкия смисъл на думата) на посредствените си съвременници, ще реши със средствата на словото важните проблеми на духа и времето. Заедно с това Пауновски сполучливо прилага конкретно-историческия подход, за да покаже мястото и значението на Ботев в историята на българската естетическа и политическа мисъл, както и мястото и значението на Пишурка в дадения конкретно определен период от тази история. Въпросът е върху какво блясва геният на Ботев, върху какво израства поезията му, за да се превърне в най-точното и най-висшето свидетелство на героичната епоха на „буря и натиск“. Дръзкият паралел между Ботев и Пишурка иде още веднъж да ни напомни, че литературата е сложно нещо, че необяснимите закони на творчеството имат своите конкретни проявления, че фактите винаги имат своите относителни и вечни стойности, които трябва да умеем да различаваме и разпознаваме. . .

Истинско откривателско значение има статията „Загадки в повестта „Шинел“. Уж на дребни работи набляга Пауновски, уж незначителни са подробностите, които той е забелязал, а как неусетно ни въвежда в конфликтите на епохата, как майсторски ни е въвлякъл в мрежите на бездушната бюрокрация. Фактите от действителността, послужили като дискретна (за нас, но не за съвременниците на Гогол) основа на повестта, са наистина впечатляващи. Поразява например как едно необходимо и справедливо от гледна точка на продуктивната и градивна част от обществото чиноразделяне се е превърнало по-късно в истинско бедствие. Гогол е изобразил застиналата форма, която за нас от днешна гледна точка ни се струва кощунствена и трябва да предизвиква у всеки честен човек жажда за разрушаване. Ала тук трябва да бъдем внимателни, защото става дума не само за обществено-политически факт, но и за естетически феномен. Пауновски ни предлага едно много находчиво и вярно разрешение, предпазващо ни от прибързани заключения за смисъла на повестта „Шинел“, а и не само на нея: „Все пак в историческия спор за страшния самодържец и неговия град (Петербург — б. м., П. А.) и Пушкин, и Гогол се придържат към една средна, умерена позиция. И тя изобщо е позиция за пътя на Русия, за нейното социално и политическо развитие, разгледано в още по-широк план: като част от съдбата на човечеството.

Макар че героите им, както виждаме, се бунтуват, авторите не са виждали в бунта, в революцията — изход (. . .).

Не са усещали и страхотния сблъсък на държавата и отделния човек. На самодържавната воля и обикновеното битие“ (к. м. — П. А.).

Пауновски се спира на всяко противоречие в повестта, на всеки дребен, но значещ факт от сюжета, тълкува дори името на героя Акакий Акакиевич, за да се добере до истинската идея и целта на Николай Василевич Гогол, когато е писал „Шинел“. Може да се каже следователно, че Иван Пауновски е внесъл особен принос в гоголеведението, защото е открил нови черти и стойности в една творба, която години наред привлича вниманието на читатели и изследователи и по която като че ли остават все по-малко „бели полета“. Пак повтарям: покрай разшифроването на загадките авторът достига до интересни и оригинални тълкувания, които не са възможни без детайлното изясняване на неясното и противоречивото.

Важно място в книгата заема и статията „Лермонтов и Печорин“, посветена на най-популярния роман на големия руски класически поет от XIX в. Михаил Лермонтов. Бързам да цитирам Пауновски от тази статия за типа герой, характерен за реалистичния период на руската класическа проза: „Просто казано, и Печорин е жертва на действителността, както и бедният чиновник в повестта на Гогол „Шинел“. Но Башмачкин е невинна жертва. Печорин е нещо друго. Той е някак привилегирована жертва и сам разбира, че има дял в превратностите на живота си.“ (разр. м. — П. А.). Приведох този цитат, за да се види по-ясно както изследователската страст, така и уравновесеността на Пауновски, водеща го до смисъла на явленията и тяхната вярна теоретическа интерпретация. Защото едно е да желаеш да видиш един писател като борец за справедливост, друго е съобразяването с реалните факти. Най-лесното е да се подведеш по установените истини и да не тормозиш главата си със съмнения. Но за мислещия човек, какъвто е и Пауновски, този лесен път е непривлекателен и неплодотворен и той почти никога не го следва. В същност не е толкова важно дали в образа на Печорин Лермонтов е описал себе си или е вложил известни биографични черти. Важното е, че са вложени черти от образа на цяло поколение руски интелектуалци, чийто живот може да бъде пример не само с пове-

дението си, но и с начина си на мислене, със заниманията по поставяне и решаване на сложни съдбовни въпроси, със съдбовното чувство за социална справедливост, с разумната необузданост в любовта към онеправданите и към родината. Тези качества не са национално ограничени, защото са вечни!

Трите статии, за които стана дума, са посветени на творчеството на трима велики писатели, чието значение за човешката култура е неоспоримо. Обикновено при такива автори даровитите и добросъвестните критици имат повече успехи в тълкуванията. Колкото по-богат е един творец, толкова и възможностите пред критика се увеличават. Но ето че Пауновски е успял да проникне и в друг един свят, който все още се допълва и доизгражда — света на Александър Геров. И то не на Геров поета, а на Геров белетриста. Прозата на Александър Геров не се радва на особени (и най-вече на проникновени) критически тълкувания. Може би там проблемите са далеч по-сложни, а защо да не кажем — и парадоксални. Пауновски ни е предложил своето виждане върху Геров като разказвач, помъчил се е да ни покаже философията му за смъртта и безсмъртието на човешкия индивид и на човешкия вид. Статията носи показателното заглавие „Дяволската спирала на безсмъртието". Точните преценки се допълват от проникновени анализи, от които се вижда както голямата амбиция на Геров, така и успешното ѝ осъществяване със средствата на прозаичното слово.

От останалите работи в книгата впечатление ми направиха спомените за Стоян Загорчинов, както и статиите за Бабел, Пришвин и за „Бедни хора". Подчертано приносен характер с откриването и обясняването на нови факти имат и другите две статии за Ботев.

Вече отбелязах уравновесеността на Иван Пауновски като критик. Ще добавя още, че той е много взискателен. Взискателен към всичко, което трябва да се изучи и провери отново. Колко факти е трябвало да се издирват, да се съпоставят и преценяват, за да се напише статията „Загадките в повестта „Шинел". Но критикът никога не остава до тези факти, а изгражда върху тях цяла концепция за епохата и за парадоксите в общественото развитие на човечеството и на мястото на отделната личност в това развитие. Така „Малки неща" диша, живее живота на литературното произведение, писано с вдъхновението на писателя. За Пауновски словото има висока цена — иначе при тази си подготовка той би могъл да ни затрупа с томове, а е написал толкова малко. . .

„Малки неща" е литературнокритическа книга с много научни приноси. Заедно с това тя се чете с истинско удоволствие, защото е написана с любов. А такива книги имат по-дълъг живот. . .

Панко Анчев

„ДИМИТР ДИМОВ. ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИЙ НАРИС"

от В. А. ЗАХАРЖЕВСКА

Академія наук Українськоі РСР. Інститут літератури ім Т. Г. Шевченка. Київ „Наукова думка", 1978

С всяка година все повече се разширяват, задълбочават и утвърждават плодотворните връзки на двете литератури, отразили най-ярко метода на социалистическия реализъм — съветската и българската. Все по-голям става интересът на литературнокритическата мисъл на всяка от тези страни към литературното наследство, към творческата лаборатория на другата братска страна. Съветската литературна критика отделя особено внимание на проблемите, свързани с изграждането и развитието на метода на социалистическия реализъм в България, на художествените завоевания на този метод, въплътени в творчеството на най-изтъкнатите негови български представители. Ярък пример на такъв интерес и внимание е литературнокритическият очерк на украинската изследователка Виктория Александровна Захаржевска „Димитър Димов", излязъл миналата година. Както е отбелязано в кратката анотация, в представената монография „се проследява творческият път на известния български писател от XX в. — прозаик, драматург, есеист, автор на широко известния роман „Тютюн", проследява се еволюцията на неговите литературно-естетически възгледи, завършила с овладяването на метода на социалистическия реализъм. Въз основа на идейно-естетическия анализ на Димитър Димовите произведения и разглеждането на тяхната жанрово-стилова структура изследователката разкрива не само качествената величина на неговото майсторство, но и динамиката в развитието на целия следвоенен литературен процес в България."[1]

Най-зрелите в идейно и художествено отношение произведения на Димитър Димов (романите „Осъдени души" и „Тютюн", пиесата „Почивка в Арко Ирис") още приживе на писателя прекрачиха пределите на неговата родина и влязоха в съкровищницата на световната литература. Неговото творчество е широко известно на съветския читател и зрител. Но за съжаление, както отбелязва и самата изследователка, „освен неголямата монография-есе на българския литературовед П. Зарев „Димитър Димов" все още няма друго сериозно изследване на творчеството на този известен писател нито в Съветския съюз, нито в България. В много статии, в които се анализират неговите произведения, става главно дума за романа „Тютюн", по-специално за неговите „Осъдени души", а проблемът за положителния герой и досега все още не е изследван".[2] Монографията на В. А.

---

[1] Цит. книга, с. 2.

[2] Пак там, с. 8—9.

Захаржевска е продиктувана от желанието да бъде запълнен този досаден пропуск.

Димитър Димов е работил в областта на различни жанрове, неговото многостранно творчество представлява цяла епоха в развоя на българската художествена литература. Но най-главно място в неговото творчество заема романът. В романа художественото дарование на писателя е разкрито най-силно, най-ярко е отразено неговото идейно-естетическо съзряване. Именно в романа той се е представил като блестящ майстор на психологическия анализ и като въвежда в българската литература темата за обречеността на буржоазния свят, света на насилието и парите, съумя, което е особено важно, да противопостави на „обречените души“ революционния порив, богатството и разнообразието от художествени типове на борци-комунисти, съумя да покаже раждането и угвърждаването на новия свят с неговите нови герои. Както е известно, проблемът за създаване образа на положителния герой е един от основните проблеми на социалистическия реализъм. Ето защо, след като отделя съответното внимание на всички жанрове, в които е работил българският майстор на художественото слово (на драматическите произведения и пътеписите на Д. Димов са посветени отделни глави в монографията), украинската изследователка, като поставя в основата на своята работа въпроса за „Димитър Димов и изграждането и развитието на метода на социалистическия реализъм в българската литература“, с особено внимание и задълбочено анализира неговите романи и по-специално романа „Тютюн“.

След като се запознае с монографията на В. А. Захаржевска, на читателя веднага му прави впечатление голямата ерудиция на критика. Авторката на литературнокритическия очерк „Димитър Димов“ разглежда произведенията на българския писател в широкия контекст на българската и световната литература (така например, когато говори за испанската тема в романа „Осъдени души“, авторката органически включва екскурси, в които се осветлява изображението на испанските събития в прогресивната световна литература — френска, немска, руска, българска, испанска, чилийска, американска, полска, чешка и др. В. А. Захаржевска поставя въпроса за отношението на Д. Димов към руската класическа литература, и то по-специално към романите на Достоевски и Л. Н. Толстой, изтъква близостта му с българското изобразително изкуство.

Както отбеляза и съветската критика, „за В. А. Захаржевска е характерно как тя схваща своеобразния писателски маниер на Д. Димов и логиката на неговия творчески път“[3].Тя е успяла да проследи от позициите на марксистко-ленинската литературна критика творческата еволюция на българския писател от абстрактния хуманизъм на неговите първи произведения до активния хуманизъм на пропития с оптимистичен дух и свидетелстващ за творческия подем на новата българска литература роман „Осъдени души“, а оттам — до романа „Тютюн“, който представлява нов етап в развитието на метода на социалистическия реализъм в българската литература. Изтъкната е мащабността на романа „Тютюн“, неговият полифонизъм, панорамното изображение на народния живот, историзмът и утвърждаването идеите на активния социалистически хуманизъм, като изследователката се спира и на жанровата природа на романа и неговото място в българския и световния историко-литературен процес. В. А. Захаржевска нарича „Тютюн“ роман-епопея, в който не само се отрича старият обречен буржоазен свят, но се и утвърждава новият социалистически свят, роден в жестоки класови борби и същевременно набляга на мисълта, че „Тютюн“ органически се включва в кръга от романи-епопеи на редица социалистически страни, посветени на борбата на народите против фашизма, за ново социалистическо общество. След като изтъква .като несъмнено достойнство на романа създаването на цяла галерия образи на комунисти, авторката анализира доколко е успял писателят да въплъти в образите на революционерите висшия тип човешки отношения, еталон за морала на новия човек. В очерка на Захаржевска е прокарана мисълта, че Димитър Димов е успял ярко да покаже как се формира съзнанието у героите на новия свят и това е несъмнена заслуга на писателя, като изследователката се опитва да обясни къде се крие причината за известна тяхна декларативност, защо все пак талантът на Димов е бляснал най-вече в изображението на „осъдените души“. Смятам позицията на В. А. Захаржевска по този интересен и спорен въпрос съвършено правилна, но ми се струва, че трябваше да приведе по-убедителни доказателства при неговото решаване. Може би за тази цел тя би трябвало по-подробно да сравни първата и втората редакция на романа, а не само мимоходом да ги спомене.

Безспорно личността и творчеството на Д. Димов, светът на неговите герои и образи още много пъти ще бъдат обект на литературнокритически изследвания. Но несъмнено е, че монографията на украинската литературоведка В. А. Захаржевска е сериозно и задълбочено изследване, написано, както отбелязва съветската критика, „с познаване на въпроса, с любов към творчеството на големия български писател“[4]. Книгата за творческия път на Д. Димов обогатява представите на съветския читател не само за този писател, но и за най-новата българска литература. Смисленият анализ, интересните мисли и наблюдения, задълбочените обобщения,

---

[3] Пак там, с. 8—9.

[4] Пак там, с. 8—9.

намерили отражение на страниците на литературнокритическия очерк на В. А. Захаржевска, не могат да не заинтересуват литературната общественост в България. Остава да пожелаем книгата колкото е възможно по-скоро да бъде преведена на български език, за да стане достъпна не само за българските литературоведи и преподаватели, но и за студенти, учители и широк кръг читатели.

Евгения Макаренко

ПЛОДОТВОРЕН СИМПОЗИУМ ПО БЪЛГАРИСТИКА — МАЙ, НЕАПОЛ, 1979

От 28 май до 30 май т. г. в Италия проведе своята работа Третият италианско-български симпозиум. Организирана от Неаполския Ориенталски институт и БАН, тази научна среща между италиански и български слависти бе посветена на проучването на българско-италианските културни взаимоотношения от Средновековието до наши дни и бе свързана с 25-годишнината от смъртта на основоположника на българистиката в Италия проф. Енрико Дамиани.

Симпозиумът бе тържествено открит в Голямата аула на Ориенталския институт в Неапол от ректора на института проф. Нуло Миниси в присъствието на професорското тяло, официални представители на градските и обществените държавни власти, италианската църква, дъщерята на проф. Дамиани, делегати и многобройни студенти. В словото си проф. Нуло Миниси изтъкна богатите традиции на културно и научно общуване между нашите два народа и посочи значението на Симпозиума като израз на признание към забележителното дело на италианския българовед проф. Енрико Дамиани и като залог за още по-тясно сътрудничество между италиански и български колеги в името на мира и прогреса.

Проф. Георги Димов прочете приветствие-адрес на акад. Ангел Балевски до ректора на института проф. Нуло Миниси, с което председателят на БАН пожела успешна и ползотворна работа на всички участници в италианско-българския симпозиум. Проф. Крумка Шарова, научен секретар на БАН, връчи почетния медал „Сто години БАН“, с който Президиумът на БАН удостоява проф. Нуло Миниси, ректор на Ориенталския институт в Неапол, за личните му заслуги за развитието на българистиката в Италия. Присъствувашите, изпълнили аулата на института, със задоволство посрещнаха този израз на признание, който проф. Нуло Миниси прие с благодарност.

Първия доклад от работната програма на симпозиума на тема „Проф. Енрико Дамиани и България“ изнесе проф. Георги Димов. Обстойно българският учен се спря на богатата и плодотворна дейност на италианския славист проф. Енрико Дамиани като основоположник на българистиката в Италия, неин възторжен тълкувател-популяризатор, дългогодишен професор по италианска литература в Софийския университет и главен редактор на редица италианско-български списания и големи литературни поредици. Проф. Георги Димов отбеляза, че проф. Енрико Дамиани — „учен-хуманист и демократ, извърши огромна пионерска работа за запознаване на италианската културна общественост, пък и на западния свят изобщо със завоеванията на националната ни творческа мисъл“ и в заключение очерта широките перспективи, които съществуват днес за продължаване и разширяване на българо-италианското сътрудничество. Сам най-активен изразител на тези научни контакти между нашите два народа и нашите две култури, проф. Георги Димов е първият учен, който след проф. Енрико Дамиани води систематичен курс по българска литература в Неаполския ориенталски институт и е начело на всеки почин за съвместна изследователска дейност. Ето защо неговият доклад беше изслушан с подчертано внимание и бе приет най-радушно от всички присъствуващи, между които бяха и неговите многобройни студенти-българисти, някои от които вече работят върху дипломни работи, посветени на българската литература.

В края на заседанието посетихме аудиториите, където се провеждат занятията със студентите-българисти, а също така и Библиотеката на Семинара по български език и литература, обогатена неотдавна с 500 тома български книги — дар от България на института.

Работата на симпозиума продължи в един красиво разположен хотел на амалфитанския бряг, близо до гр. Позитано. Проф. Рикардо Пикио се спря в доклада си на „Един епичен памфлет на „Пропаганда фиде“: „Покръстена България“ от Франческо Брачолини, издаден през 1636 г. в Рим. Италианският учен подробно разгледа значението на тази поема на Брачолини като първи документ за България в европейската литература и изтъкна необходимостта тя да бъде проучена като най-богат извор за отражението на католическата пропаганда на Изток и по-точно в България, а също така и като източник на сведения за България и българската история през ранното Средновековие. Този доклад породи оживени разисквания и по предложение на проф. Ив. Дуйчев, проф. Г. Димов,

проф. К. Шарова и проф. Б. Примов се възприе идеята за фототипно издание на този така важен „литературен документ“ с активното съдействие на проф. Рикардо Пикио за осмисляне и тълкуване на научните и литературните достойнства на поемата на Брачолини. Проф. Н. Миниси изрази подкрепата на Ориенталския институт в Неапол за такова едно начинание.

Проф. Иван Дуйчев в доклада си „Средновековна България и византийската литература“ задълбочено разгледа интересния въпрос за историческата стойност на славянските преводи, необходими за самите византолози, за да могат те основно да познават и интерпретират собствената си литературна история. Проф. Ив. Дуйчев изтъкна, че между старославянските преводи са запазени текстове, които не съществуват в гръцки първообраз; някои от тях са по-изправни в текстово отношение, отколкото запазените гръцки оригинали, а също така има и преводи на славянски език, които са „по-старинни в сравнение с най-древните гръцки преписи“. Проф. Н. Миниси потвърди литературната стойност на славянските преводи, които показват интересно стилно разнообразие, защото именно чрез изучаване историята на стила може да се схване по-вярно философският смисъл и вътрешните зависимости на самите текстове, а проф. Р. Пикио посочи необходимостта да не се ограничават изследователите само върху специфичните особености на българската литература, а да изучават общите модели, общите извори — църковната литература например.

Следващият доклад беше на к. изк. н. ст. н. с. Аксиния Джурова на тема: „Славянските ръкописи във Ватиканската Апостолическа библиотека“. А. Джурова даде описание на известен брой от тези славянски ръкописи, като се спря главно на ръкописите от български произход и на онези, които са свързани с българското минало. На първо място тя анализира т. нар. „Асеманиево евангелие“, а също така изложи и някои свои наблюдения върху ватиканския препис на среднобългарския превод на Манасиевата летопис, преписан и украсен с многоцветни миниатюри в тогавашната българска столица Търново през 1344—1345 г. По повод на доклада на ст. н. с. А. Джурова се формулира предложение да бъде направен общ опис на славянските ръкописи, които се намират в италианските хранилища, като се състави за тази цел италианско-българска комисия от специалисти.

Ст. н. с. Божидар Димитров в доклада си „Българската католическа историография“ направи библиографски преглед на няколко открити в последните години ръкописни истории на българи-католици от XVI и XVII в. и направи анализ и оценка на тези документи, като определи мястото им в развитието на българската историография.

Проф. Борислав Примов с доклада си „Влиянието на българското богомилство върху катарите и катарените в Западна Европа“ засегна един важен въпрос на българската история — движението на богомилите, и разгледа главните причини за възникване и разпространение на тази ерес в широкия контекст на историческите събития в Западна Европа, като изтъкна някои специфични елементи, които позволяват богомилството да бъде пренесено далеч зад българските предели.

Д-р Марио Капалдо в доклада си „Агиографската литература и омилетика на Кирило-Методиевата традиция“ се спря по-подробно върху едно произведение на Константин-Кирил Философ за папа Климент Римски. Италианският учен не се съгласява с тезата на Ю. К. Бегунов, че „Сермо декламаториус“ за Климент на Кирил не е „Похвалното слово“, което се намира в руските „Четьи минеи“ на митрополит Макарий, а е познатото „Слово за пренесения мощеи“.

Докладът на к. ист. н. ст. н. с. Йоанна Списаревска „Документи за историята на българските земи през епохата на турското владичество, запазени в архива на „Конгрегацията за разпространение на вярата“ „Де пропаганда фиде“, съдържаше интересни сведения за документи, неизвестни досега на българската история. Въпросът за ранното формиране на католическа интелигенция в България редом с православната интелигенция и тяхната роля през XVII в. за националноосвободителното движение в България представляват един важен момент в културното и политическото развитие на българския народ през ранната епоха на османското владичество. Проф. Р. Пикио, проф. Н. Миниси, проф. Г. Димов и проф. К. Шарова изтъкнаха необходимостта да се изготви каталог с условното название „Славика-италика“, в който документите да бъдат описани и научно обяснени. Проф. Н. Миниси посочи, че към изворите трябва да се добавят и редица архиви на гръцки търговци, които се съхраняват и до днес в някои венециански семейства и които съдържат неизследван досега материал за положението в българските земи по това време.

Д-р Йаниа Йеркович в доклада си „Един български печатар във Венеция през XVI в. — Яков Крайков“ се спря върху книгата „Различни потреби“, която досега не е била известна в пълния си текст. Д-р Й. Йеркович е намерила два пълни екземпляра на тази книга в Амброзианската библиотека в Милано и въз основа на цялостния текст италианската изследователка посочва, че Яков е българин не само защото добре познава политическото положение в България, но също така и издава навсякъде в текста подчертано българско самочувствие.

Италианският славист проф. Джузепе Дел' Агата направи интересен литературен анализ

на някои места от „Житие грешнаго Софрония“ на Софроний Врачански, като се спря по-подробно на изразната техника и на отделни стилни похвати на автора на „Житието“.

Някои основни въпроси на българската историография за „Връзката между българското освободително движение през Възраждането и италианското Ризорджименто“ бяха задълбочено разгледани в доклада на проф. Крумка Шарова, която изнесе нови факти за идейната близост на националноосвободителните движения в България и Италия и се спря не само на общата революционна тактика, но също така и на разнообразните форми на политическа и революционна активност в България по примера на „бореща се Италия“.

Д-р Алда Косова посвети доклада си на писателя Константин Величков и неговите „Писма от Рим“, тема, върху която младата изследователка е насочила научните си занимания. Д-р А. Косова се спря в доклада си не само на художествените достойнства на тази творба на Величков, но тя направи опит да определи по-точно както изворовия материал, послужил по-късно като образец за лично пресъздаване, така и литературното влияние, което българският писател е изпитал от Дж. Вазари и В. Григорович. Италианските колеги, които се изказаха по доклада на д-р А. Косова, изтъкнаха не само чуждите образци, които Величков е използувал за написване на своите „Писма от Рим“, но се опитаха да наложат убеждението за „липса на творческа инвенция“ у българския автор. Проф. Г. Димов отбеляза обаче, че именно в книгата си „Писма от Рим“ Константин Величков разкрива своите най-хубави страни като писател-епистолар и като гражданин-демократ. На много места в своите описания той може и да не е оригинален, но неговата оригиналност е безспорна там, където българският писател изразява своите лични възгледи и демократичните си убеждения.

Доц. Любен Бумбалов, лектор по български език от няколко години в Римския университет, изнесе доклад на тема: „Българската литература в Италия“. Като се спря на заслугите на проф. Енрико Дамиани, проф. Луиджи Салвини и през последните десетилетия на проф. Лавиния Бориеро, доц. Л. Бумбалов изтъкна недостатъчния брой на италиански преводачи-българисти, а също и техния твърде субективен подход при избора на автор или творба.

Проф. Микеле Колучи в доклада си „Маринети и Балканската война“ разгледа някои крайно интересни документи, които е открил в „Архива на Маринети“, съхранен във Виена. Италианският учен направи историко-литературен анализ на някои места от поемата на Маринети „Цанг-тумб-тумб“.

Ст. преподавател Искра Арнаудова в доклада си „Италианската преводна литература в България“ разгледа богатата италианска преводна книжнина от век и половина насам и подчерта някои интересни сходства и общи тенденции в италианската и българската литература. По повод на доклада на И. Арнаудова д-р Д. Спасова запозна присъствуващите с научното изследване, което подготвя за печат: „Произведенията на Франческо Соаве на български език“.

Проф. Армандо Питасио посвети доклада си на въпроса за „Отзвукът от убийството на Стамболийски в италианския социалистически и комунистически печат“. Той изтъкна, че отношението на италианския социалистически и комунистически печат към правителствата на Българския земеделски съюз е било твърде противоречиво. До голяма степен причина за това са били кореспонденциите, които тези вестници са получавали от България, първите изявления, които III Интернационал дава по този въпрос и най-сетне трудностите за един непосредствен диалог между социалистическата и комунистическата партия, от една страна, и другите политически сили в страната.

Проф. Франческо Гуида в доклада си „Италианският печат и Илинденското въстание от 1903 г.“ подробно анализира отношението на някои политически партии в Италия към Илинденското въстание и се спря по-подробно на съобщенията, които в. „Джорнале д'Италия“ помества за събитията в Македония. Проф. Ф. Гуида подчерта българския характер на въстанието, българската етническа принадлежност на въстаниците.

Симпозиумът завърши деловата си работа с доклада на Драгомир Петров „Италианската поезия през погледа на моя литературен опит“. Италианските колеги-слависти, които добре познават и високо ценят активната преводаческа дейност на Драгомир Петров, както и всички присъствуващи изслушаха неговото изложение, в което той засегна важни страни не само на преводаческото изкуство, но и на своята творческа изява като автор.

На заключителното заседание на Третия италианско-български симпозиум ректорът на Ориенталския институт в Неапол проф. Нуло Миниси подчерта положителните резултати от тази среща — създаването на двустранни научни комисии с равен брой участници от Италия и България. „За всички присъствуващи на симпозиума — каза проф. Н. Миниси — се очерта напълно ясно необходимостта да се подновяват нашите срещи, за да се установят все по-трайни взаимни контакти.“ Проф. Георги Димов благодари от името на българската делегация за прекрасните условия, при които беше проведен Третият италианско-български симпозиум, и посочи, че „дружеската, колегиална и приятелска атмосфера, която съществуваше по време на заседанията и научните дискусии, допринесе за разширяване и обогатяване на взаимните контакти и на бъдещите творчески планове“.

Проф. Крумка Шарова покани италианските колеги-слависти да участвуват в Първия международен конгрес по българистика през 1981 г., а др. Мариана Мъндева от името на Министерството на народната просвета даде висока оценка на научното ниво на симпозиума и приветствува всички участници, като пожела на присъствуващите студенти-българисти да продължат заниманията си с български език и литература.

Проф. Рикардо Пикио поздрави на български език всички участници в Третия италианско-български симпозиум, които с научните си интереси, с изследователската си дейност продължават голямото научно дело на забележителния българовед Енрико Дамиани, който винаги е изтъквал, че изучаването на езика и културата на един друг народ служи за укрепване на приятелството между народите.

Искра Арнаудова

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 (вр. 39-44)

© Институт за литература при БАН 1979 c/o, Jusautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова* Коректор *Ел. Котева*

Дадена за набор на 1. VII 1979 г. Подписана за печат на 25. X. 1979 г. Формат 700×1000/16
Печатни коли 10,50 Издателски коли 13,61 Тираж 1950 Изд. индекс 7512

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул „Акад. Г. Бончев“
Поръчка 383

SOMMAIRE

„La Pensée Littéraire" — La Paix, espoir de la Planète 3

70 ans de la naissance de Nicolas Vaptzarov

Rosalia Likova — Vaptzarov, traits de sa poétique 10
Pètre Veltchev — L'univers poétique de Vaptzarov 34
Radosvète Kolarov — Conversation et rhétorique dans la poésie de Vaptzarov 60

Profils

Constantin Elenkov — Critique de vocation et de talent 81
Mikhaïl Nédeltchev — L'essence sociale des idées critiques 87

* * *

Maria Gareva — Les récits de Yordan Yovkov selon la critique littéraire jusqu'à la fin des années trente 96
Margarita Kanazirska — Les idées esthétiques de Léonid Léonov et la dramaturgie de Ghéorghi Djagarov 111

Communications scientifiques, documents

Riccardo Picchio — Le poème épique „La Bulgarie baptisée" de Francesco Bracciolini 122
Dotcho Lékov — Pages des archives de Vassil D. Stoïanov à Prague 124
Nicolas Fermandjiev — Contribution à l'étude de la biographie d'Ephrème Karanov 132

A travers la presse étrangère

Les revues littéraires de l'URSS et de France 148

Revue

Ghéorghi Tzankov — „Nicolas Vaptzarov. Annales de sa vie et de son oeuvre" par Boïka Vaptzarova 157
Panko Antchev — „Petites choses" par Ivan Paounovski 160
Evghenia Makarenko — „Dimitre Dimov. Essai de critique littéraire par V. A. Zaharjevskaya (en ukrainien) 162

Chronique

Iskra Arnaoudova — Un fructueux symposium de bulgaristique 165

20607

Цена 1 лв.