ЛИТЕРАТУРНА

2

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ЧЕТВЪРТА

МИСЪЛ • 1980

ОРГАН НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ЧЕТВЪРТА • 1980 • 2

ОБЩЕСТВЕНО-ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА • ИЗКУСТВОЗНАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРА

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ЧЕТВЪРТА

МИСЪЛ • 1980

СЪДЪРЖАНИЕ

Л М — Дългосрочна програма за хармонично развитие на личността 3

Шедьоври на световната естетическа мисъл

Пол Валери — Въведение в метода на Леонардо да Винчи 7

Профили

Здравко Петров — Славчо Красински 20

Константин Еленков — Борис Делчев 32

* * *

Жана Николова-Гълъбова — Структура, психология и динамика на диалога 38

НинаПантелеева — Проблемът за смисъла на човешкия живот в поезията на Пенчо Славейков 58

Николай Даскалов — „Пепелища“ — роман за Наполеоновата епоха и полската съдба 73

Николай Цв. Кочев — Към въпроса за мимезиса в ранната християнска и византийска литература 90

Анкети

Димитър Цолов — „Без поезия няма театър . . .“ (При Любомир Тенев) 98

Научни съобщения

ПиринБояджиев — Цитати и епиграфи от Виктор Юго в творчеството на Иван Вазов 111

ЕвгенияМакаренко—Изображението на древна България в съвременната украинска проза 121

Из чуждестранния печат

Литературни списания от СССР и Белгия 127

Преглед

Ваня Бояджиева — „Димитър Методиев“ от Наташа Манолова 131

ПейоДимитров — „Апокрифна литература и фолклор“ от Донка Петканова 134

Хроника

ЙорданкаСтефанова — Международна научна конференция по случай 70-годишнината от рождението на Н. Й. Вапцаров 136

СОДЕРЖАНИЕ

ЛМ — Долгосрочная программа о гармоническом развитии личности 3

Шедевры мировой эстетической мысли

Пол Валери — Введение в систему Леонардо да Винчи 7

Профилы

Здравко Петров — Славчо Красински 20
Константин Еленков — Борис Делчев 32

* * *

Жана Николова-Гълъбова — Структура, психология и динамика диалога 38
Нина Пантелеева — Проблема о смысле человеческой жизни в поэзии П. П. Славейкова 58
Николай Даскалов — „Пепелища“ — роман о наполеоновской эпохе и польской судьбе 73
Николай Цв. Кочев — К вопросу о мимезисе в ранней християнской и византийской литературе 90

Анкети

Димитр Цолов — „Без поэзии нет театра . . .“ (у Любомира Тенева) 98

Научные сообщения

Пирин Бояджиев — Цитаты и эпиграфы Гюго в творчестве Ивана Вазова 111
Евгения Макаренко — Изображение древней Болгарии в современной украинской прозе 121

Из зарубежной печати

Литературные журналы СССР и Бельгии 127

Обзор

Ваня Бояджиева — „Димитър Методиев“ Наташей Маноловой 131
Пейо Димитров — „Апокрифна литература и фолклор“ Донкой Петкановой 134

Хроника

Йорданка Стефанова — Международная научная конференция посвященная 70-летию со дня рождения Николы Вапцарова 136

Редакционен комитет:

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

ДЪЛГОСРОЧНА ПРОГРАМА ЗА ХАРМОНИЧНО РАЗВИТИЕ НА ЛИЧНОСТТА

Изтича вторият етап от Дългосрочната комплексна програма за издигане ролята на изкуството и културата за хармоничното развитие на личността — програмата „Леонардо да Винчи“. Поредица крупни мероприятия запознаха българския народ с многостранното художествено, философско, научно-техническо и пр. наследство на гениалния флорентинец. Пред нашите очи ярко се открои фигурата на един от титаните на човешкия дух, на една от немногото личности, които въплъщават и нагледно показват неограничените духовно-творчески възможности на човека. Такива личности смело прекрачват границите на своята страна, народ, епоха, превръщат се в съвременници на всички времена, в достояние на цялото човечество. По този начин те играят важна роля за достигане на онази грандиозна задача, която за пръв път в историята на човечеството си поставя развитото социалистическо общество — постигане на хармонично и всестранно развитие на личността, пълно отприщване на творческите и способности и създаване на условия за максималната им обществена реализация, изграждане на утрешния свят по законите на съвършенството, хармонията и красотата.

Както е известно, това е главната и крайна цел на Дългосрочната комплексна програма за издигане ролята на изкуството и културата за хармоничното развитие на личността. Запознаването с живота и дейността на най-великите гении на човечеството, като Леонардо да Винчи, Н. К. Рьорих, В. И. Ленин, Константин-Кирил Философ, Алберт Айнщайн, Рабиндранат Тагор и др., си поставя качествено различни и по-високи цели, отколкото обикновеното популяризиране на създаденото от тях. Защото, казано с думите на др. Людмила Живкова: „Дълбочината, всеобхватността и многоаспектността на творческите и научните интереси говорят за ярката индивидуалност на тези личности, стремили се към реализацията на високи идеали и цели. Освобождавайки своето съзнание от предразсъдъците и ограничеността на егоцентризма, те са се приближавали към своите идеали, реализирали са ги. Задълбоченото отношение към проблемите на живота, научно-творческият подход при анализа и преосмислянето на основните еволюционни явления са откривали пред техния духовен взор същността на общочовешките принципи, природата на обществените и духовните явления. Те са се издигали над ограничените, тяснонационални интереси и над незначителните, преходни проблеми на своите епохи, за да влеят завинаги своите усилия в непреходните духовни и културни достижения на човечеството.

Присъствието на тези личности в културното и духовното развитие и в наши дни, тяхното въздействие се обяснява преди всичко с обстоятелството, че те са притежавали духовна сила, способност творчески да преосмислят и художествено да възсъздават същността на основните процеси и явления в развитието на

човечеството. Притежавайки необикновена възприемателна способност, те са проникнали в същността, извличали са опита на миналото, живели са с актуалните задачи и цели на натоящето, предусещали са възможностите на бъдещето.“

Именно тези способности открояват гениите като пример за всестранно надарени и хармонично развити личности, разкриват как реализацията на качествата им в социалната практика води до достигането на качествено нов, по-висок етап в целокупното развитие на човечеството. И това е най-актуалният смисъл на техния живот и творческо дело. Защото всеки от тях в една или друга степен е разширил границите на човешките възможности, разкрил е нови духовни хоризонти, надхвърлил е онова, което се е считало за предел в израстването на личността.

Разбира се, ние не забравяме, че всеки от тях тръгва от различна изходна точка, че всички те са били рожби на своето време и са се реализирали точно в решаването на онези задачи, които то им е поставяло. Но такава е диалектиката на човешкото познание и творчество, че духовната сила на гения се разкрива най-пълно именно в способността му да решава основните задачи на епохата си, да постига целите, които му диктува тя, като същевременно ги надхвърля качествено, като ги извисява до мащабите на бъдещето. Затова тези гениални личности са разчупили рамките на историческата и националната си принадлежност, достигнали са такава духовно-творческа висота, която е пример за цялото човечество и за всички времена.

По този начин примерът на великите умове на човечеството играе ролята на важна действена сила, която тласка напред развитието на всяка отделна личност и на обществото като цяло. Чрез Дългосрочната програма се разкриват онези черти на гениалните личности, които са особено актуални днес, които и в наше време са могъщ стимул на човешкия прогрес. Така се достига главната ѝ цел — пробуждането, развитието и съзряването на творческото начало у човека, формирането на творческо отношение към непрекъснато изменящата се действителност, развиване на личността и обществото по законите на красотата. Задълбоченото изучаване на делото на големите гении ни показва както пътищата за разгръщане на духовно-творческия потенциал на личността, така и живия, емоционално-нравствен пример за висотите, до които може да достигне човешкият дух. Органично свързана с основните цели на Всенародната програма за естетическо възпитание, Дългосрочната програма за издигане ролята на изкуството и културата за хармоничното развитие на личността цели в крайна сметка развитието и обогатяването на онези духовни сили, които чрез своята социална реализация ще доведат до нова, качествено по-висока степен в нашето целокупно обществено, икономическо и културно издигане. А това е в същност проекция на стратегическата цел на нашата партийна и държавна политика за активизиране на субективния фактор с оглед голямата му роля в развитието на нацията по пътя към изграждане на комунистическото общество.

Така великите достижения на миналото, непреходните съкровища на творческия човешки дух се поставят в служба на бъдещето. От тази гледна точка завоеванията на гениите могат да разкриват пълната си духовно-нравствена значимост само като се превърнат във всенародно — и всечовешко — достояние, като се актуализира тяхното богато съдържание, като се покаже значимостта им в историческото развитие на човечеството. Именно в това се състои главната цел на Дългосрочната програма — чрез задълбоченото изучаване на живота и дейността на най-видните представители на човешкия род да активизира развитието на творческите сили у съвременника, да анализира пътищата за все по-пълното им разгръщане и обществена реализация; и чрез живия пример на гениите да вдъхнови всестранното и хармонично оформяне на личността — строител и утрешен поданик на комунистическото общество. Така на практика се пре-

творява в живота известната мисъл на великия Ленин, че пролетариатът се явява единствен законен наследник на всичко ценно и прогресивно, сътворено в многовековното развитие на човечеството. Така на дело се изпълнява задачата за все по-цялостно и всестранно приобщаване на народа към непреходните ценности на изкуството и културата на всички времена. Така се постига висшата цел на всеки творчески импулс — „обратната връзка“ между творчеството и обективната действителност, чрез която плодовете на човешкия гений се връщат в живота, от който са произлезли, за да ускорят развитието му в посоката на идеала.

Преценена от тази гледна точка, Дългосрочната програма за издигане ролята на изкуството и културата за хармонично развитие на личността е (заедно с Всенародната програма за естетическо възпитание и ред други мероприятия) закономерно продължение на цялостната културна политика на социализма, нейно доразвитие, съответстващо на задачите, които се поставят в периода на изграждане на зрялото социалистическо общество и прехода към комунизма. Затова Дългосрочната програма представлява сама по себе си комплекс от мероприятия, всяко от които е етап в осъществяването на поставените задачи и същевременно „снема“ в себе си предшествуващия го етап, като задълбочава, конкретизира и мултиплицира постигнатите резултати. Както е известно, първият етап на Дългосрочната програма „Н. К. Рьорих“ запозна нашия народ с живота и творчеството на Николай Константинович Рьорих. Поет, художник, мислител, учен-изследовател, археолог, пътешественик, обществен деятел и борец за мир, Н. К. Рьорих е един от крупните гении на човечеството, които се реализират в много и различни научно- и художественотворчески области, свързвайки органично своите духовни стремления с отзивчивостта към острите обществени проблеми, с борбата за мир и духовен прогрес на човечеството. Както изтъкна в своето слово при откриване на изложбата, посветена на Николай Рьорих, др. Людмила Живкова, той е „. . .забележителен пример за многостранно развита личност и посвещаваща този живот на една възвишена и прекрасна цел — стремление към света и единение с действителността. Този стремеж към единство между отделните елементи и страни на съзнанието намира отражение и във външното равновесие, тържественото спокойствие и монументалност и оставя отпечатък върху цялата многостранна дейност на Рьорих. Неговото внимание винаги е привлечено от общото, основното, вечното в развитието на процесите, в проявленията и реализацията на индивидуалния, общонародния и общочовешки дух.“

Вторият етап на Дългосрочната програма „Леонардо да Винчи“ ни насочва към друг духовен колос в историята на човечеството — към гениалния флорентинец (Н. К. Рьорих впрочем се е считал за „ученик“ на Леонардо), чието научно-техническо и художественотворческо наследство обхваща почти всички области на човешкото познание.

Тук е необходимо да се подчертае и значението на преломното време, в което живее и твори Леонардо да Винчи; което според класическата вече формулировка на Енгелс „се нуждаеше от титани на мисълта и делото и роди такива титани“. Западноевропейският Ренесанс бе повратна точка в развитието на цялото човечество. Но ако на това му значение са посветени безброй изследвания, то световната историческа и културоведска мисъл все още е донякъде в дълг пред проблемите, които поставя изследването на Предренесанса през XIII — XIV в. в източноевропейските земи (задушен по-късно от османското нашествие); все още недооценена е ролята на културните-посредници между Запада и Изтока, както и на „двупосочното“ движение на идеите на хуманизма — първоначално от източнохристиянската цивилизация към италианските градове-държави по Средиземноморието, където те носят повея на Ренесанса, и след няколко века — в обратна посока. Не е възможно, разбира се, тук да се засегне цялата многоаспект-

на историко-културоведска проблематика, свързана с тези въпроси, но тя е показателна за причастността ни към този преломен момент в развитието на човечеството.

От друга страна, колкото и да е рожба на своята епоха, всемирно значение Леонардо да Винчи придобива именно с това, че надхвърля нейните рамки, че в своята многостранна дейност се превръща в живо доказателство за неограничеността на човешките способности. Трудно е дори в порядъка на обикновено изброяване да се обхване целият диапазон на неговите творчески интереси и достижения. Безспорно Леонардо е най-известен като гениален живописец, чието художествено наследство е неоценимо. Същото се отнася и до работата му като скулптор и архитект—макар епизодична и малка по обем, тя е богата с новаторски, актуални и днес идеи. Но същевременно гениалният флорентинец е и голям учен, оставил ярка следа в редица области на знанието: в анатомията и физиологията, механиката и теоретичната физика, астрономията, хидродинамиката, оптиката, акустиката . . . Да не говорим пък за инженерните му идеи, някои от които са изпреварили дотолкова времето си, че едва в края на XIX и XX в. бяха практически осъществени (планер, вертолет, делтаплан и др.). Нека добавим още, че със своите басни, фацетии, афоризми, бележки и пр. Леонардо да Винчи се очертава и като оригинален литератор, надхвърлил естетическата конвенция на своето време.

Естествено не е възможно тук да се очертае цялостният облик на многопосочния творчески гений на Леонардо — подобна амбиция би била наивна, след като толкова светли умове са оставили забележителни трудове в онази област на науката, наричана вече „леонардознание“ (в новата си рубрика „Шедьоври на световната естетическа мисъл“ предлагаме на читателите един от върховете в тази насока — три откъса от есето на Пол Валери за гениалния флорентинец). Но нашата цел в случая е друга. Първо, да посочим онова, което е интегралният знак на Леонардовата личност, което обединява многостранните ѝ изяви. А то е — *хуманизмът*. Хуманизмът, който поставя в центъра на мирозданието конкретната човешка личност като мярка и цел за всички неща, т. е. в *хармония* с природата и въобще с цялата заобикаляща я действителност. Именно това е доминанта в светогледа на Леонардо да Винчи, която извисява огромните му дарби и придава общочовешка значимост на неговите научни и художествени достижения.

И, второ, да подчертаем още веднъж, че всестранно и хармонично развитата личност на Леонардо да Винчи е не просто един исторически феномен, а конкретен пример за необятността на човешките възможности. Разкриването на сътвореното от Леонардо в четирите основни мероприятия — изложбата от оригинални произведения на гениалния флорентинец и художниците от неговата школа, изложбата „Научно-техническото наследство на Леонардо да Винчи“, изложбата „Хуманизмът в източно-християнската култура и западноевропейското Възраждане“ и Международната конференция на тема „Хуманизмът и развитието на културите“ — посочва както пътя на разгръщане на духовно-творческите възможности на отделната личност, така и основния стимул за творческо самоусъвършенстване и извисяване — доближаването към идеалите на хуманизма, развитието на индивидуалните способности в името на високите цели на нашето общество. По този начин настоящият етап естествено и органично се прелива в следващия — програмата „В. И. Ленин“, която ще започне по времето, когато цялото прогресивно човечество ще чествува 110-годишнината от рождението на великия революционер, очертал нови епохални перспективи в развитието на света.

Така Дългосрочната програма за издигане ролята на изкуството и културата за хармонично развитие на личността изпълнява своята главна цел — да доближи бъдещето, изградено по законите на съвършенството, хармонията и красотата.

Литературна мисъл

ВЪВЕДЕНИЕ В МЕТОДА НА ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

(Три откъса)

Пол Валери

I

Тъй като познанието не знае граници и никоя идея не изчерпва задачата на съзнанието, тя е обречена да загине в неразбираемото явление, което сам предопределили и подготвили най-необичайните ужаси и усещания; те ни рисуват нестабилни светове, несъвместими с пълнотата на живота: светове нечовечни и уродливи, подобно на онези, които скицира геометърът, играейки си със своите аксиоми, и физикът създава, допускайки други *константи,* различни от приетите. Между яснотата на живота и простотата на смъртта: сънищата, болезнените състояния, екстазът — всички тези почти невъзможни състояния, които сякаш въвеждат приблизителни стойности, ирационални или трансцендентни решения в уравнението на познанието, поставят степени, изменяеми величини и неизразими фази; защото няма имена за онези неща, сред които човек е сам.

Както изтънчената музика съдържа свободните ни сънища и заедно с тях върховното внимание, като постига синтез между две моментни вътрешни състояния, така и колебанията на психическото равновесие ни позволяват да възприемем извънормени начини на съществование. Ние носим у себе си форми на чувствителност, които не могат да дадат плод, но могат да покълнат. Това са мигове, почерпани от неумолимата критика на трайността; те не устояват на цялостното функциониране на нашето същество; или ние загиваме, или те изчезват. Но те са чудовища, пълни с назидание — тия чудовища на светоусещането, тия мимолетни състояния — пространства, в които познатите ни последователност, връзка, развитие са изопачени; царства, в които светлината е свързана с болката; силови полета, където нашите страхове и страсти ни осъждат на странни въртения в кръг: материя, изградена от време; буквално бездни от ужас или любов, или спокойствие; пространства, чудновато сраснали сами със себе си, неархимедови области, презрели движението; застинали гледки в проблясъка на мълния; равнини, които пропадат с нашата погнуса, огъват се пред най-незначителните ни намерения . . . Не може да се каже, че те са действителни, не може да се каже и че не са. Който не ги е прекосил, той не познава цената на естествената светлина и на най-баналната среда; не познава истинската деликатна точка на света, която няма нищо общо с алтернативата да бъдеш или да не бъдеш — това би било твърде просто! Удивителното не е, че нещата съществуват, а че съществуват *такива*, а не другояче. Лицето на този свят е част от цяло се-

мейство лица, от което ние, без да знаем, притежаваме всички елементи на безкрайната група. Това е тайната на изобретателите.

* * *

Излизайки от тези временни състояния и от личните лутаници, където слабостите, отровите в нервната система, но така също и силата и остротата на ума, фината логика, облагородената мистика отвеждат по разни пътища съзнанието, то започва най-сетне да подозира, че цялата привична реалност е само едно от многото възможни решения на космическите задачи. То се убеждава, че нещата биха могли да бъдат *доста* по-различни от това, което са, без самото то да стане много по-различно от това, което е. То се осмелява да счита своето „тяло" и своя „свят" за едва ли не произволни ограничения, положени върху обсега на неговата дейност. То вижда, че съответствува или откликва не на света, а на някаква система от по-висш порядък, от която световете са само елементи. То е способно на повече вътрешни комбинации, отколкото е необходимо, за да оцелее; на повече точност, отколкото изисква и понася кой да е случай от ежедневието; то установява, че е по-дълбоко дори от самата бездна на живота и смъртта в живата природа; и този негов поглед върху собственото му положение не може да подействува върху самото него, дотолкова то се е отдръпнало и поставило извън всичко и дотолкова си е поставило за задача *никога да не бъде част от нещо, което би могло да проумее или на което да си отговори.* То става вече само черно тяло, което поглъща всичко и не връща нищо.

Черпейки от тези си верни наблюдения и неизбежни претенции пагубна дързост, подхранвано от независимост и постоянство, които е принудено да си позволи, то се явява най-сетне като истинско, досущ прилично на баща си дете на съществото без лице, без произход, от което произтича и към което клони всяко начинание в космоса . . . Още малко и то ще признава като необходими съществования единствено две в основата си непознати същества; Себе си и Х. И двете извлечени от цялото, включени в цялото, подсказващи цялото. Равнозначни и единосъщни.

* * *

В тази точка на чисто присъствие човекът, когото капризите на неуморния му дух водят към допира с пробудения мрак, възприема себе си като съблечен и оголен, доведен до върховната нищета на безцелното могъщество, жертва, шедьовър, въплъщение на простотата и диалектичния ред; достоен за онези състояния, до които достига най-богатата мисъл, когато сама се е проумяла и разпозната, и консумирала във вид на купчинка знаци и символи. Същия труд, който ние влагаме в един обект на мисълта, той е хвърлил върху размишляващия субект.

Ето го — без инстинкти, почти без фантазии; и той няма повече цел. Няма себеподобни. Казвам „човек" и „той" само по аналогия и поради липса на думи.

Няма място вече за избор, нито за творчество; нито пък за самозапазване или за саморазрастване. Няма какво да се преодолява и не може да става дори дума за самоунищожение.

Целият „гений" е вече консумиран, съвсем ненужен. Той е бил само средство, за да се достигне до крайната простота. Няма такова действие на гения, което да не е по-нищожно от действието да бъдеш. Един прекрасен закон владее в основата на слабоумния; и най-мъдрият ум не открива у себе си нещо по-добро.

* * *

Накрая, щом това завършено съзнание се е ограничило да се самоопредели чрез съвкупността от неща и като *допълнително* познание върху Цялото — макар че, за да се утвърди, трябваше да започне с отричане на безкрайността от повторения, на безкрайността от елементи и чрез изчерпване обектите на своята власт, без да изчерпи самата си власт, — то значи се различава невероятно малко от небитието.

— То ни кара да мечтаем наивно за невидима подкрепа, таяща се в мрака на един театър. Присъствие, което не може да се съзре, обречено на противоположния спектакъл, и все пак изпълващо цялата тази задъхана нощ, непобедимо съществуваща. Пълна, непроницаема, абсолютна нощ; но нощ многолюдна, твърде алчна, тайно организирана, цялата съставена от организми, които се допират и притискат; плътна нощ, чийто мрак е наситен с туптящи, дишащи, топли органи, защищаващи, всеки според природата си, своето място и функция. Насреща, пред това наситено и тайнствено сборище, в затворена рамка ярко блестят и се бунтуват всичко осезаемо, разбираемо, възможно. Нищо не може да се роди, да загине, да достигне някакво стъпало, да има времетраене, място, смисъл, образ — освен върху тази ограничена сцена, предначертана от съдбата, която, след като я е откъснала от бог знае какъв първоначален хаос, така както в първия ден от сътворението на света мракът е бил разделен от светлината, я е поставила отсреща и я е подчинила на условието *да се вижда*.

* * *

Ако ви отведох в тази самота и до тази безнадеждна яснота, то бе, защото трябваше да развия до крайност идеята, която съм си съставил за могъществото на интелекта. Отличителният белег на човека е съзнанието, а този на съзнанието — постоянното изчерпване, неуморното и безкомпромисно откъсване от всичко, което се появява в него, каквото и да е то. Неизчерпаемо действие, независимо нито от качеството, нито от количеството на появилите се неща, чрез което *човекът на духа* най-сетне трябва съзнателно да стигне до безпределния отказ да бъде каквото и да било.

Всички явления, засегнати по този начин от един вид равностойно отвращение и сякаш последователно отхвърлени с един и същи жест, стават в известен смисъл равнозначни. Чувствата и мислите се обвиват в еднообразно проклятие, отправено към всичко, което може да бъде възприето. Трябва добре да разберем, че нищо не убягва от строгостта на това изчерпване; но че достатъчно е нашето внимание, за да бъдат издигнати най-интимните ни пориви на нивото на външните събития и предмети: от момента, в който могат да се наблюдават, те вече се числят към всички наблюдавани неща. Цвят и болка, спомени, очаквания и изненади, това дърво и трепетът на листата му, годишните му промени, сянката и веществото му, случайностите на външния му вид и местоположението му, доста отвлечените мисли, които то предизвиква, за да ме разсее, *всичко това е все едно* . . . Всички неща се заместват взаимно — не е ли това дефиницията на *нещата*?

* * *

Невъзможно е дейността на разума да не го доведе в края на краищата до това крайно и елементарно разсъждение. Кое остава непроменено от многобройните ходове на мисълта му, от интимните му съображения, смущенията, аналитичните му отстъпления? Кое устоява на напиращите чувства, на пръскащите

се идеи, на избледняващите спомени, на бавните промени в организма, на непрестанната и многообразна дейност на вселената? — Единствено това съзнание в най-абстрактното си състояние.

Самата ни *личност*, която в общи линии приемаме за наша най-съкровена и най-дълбока същност, за наше върховно притежание, е само едно *нещо*; тя е променлива и случайна пред това съвършено голо *аз*; щом като можем да мислим за нея, да преценяваме интересите ѝ и дори да ги изгубваме за малко от поглед, тя е само второстепенно психологическо божество, обитаващо нашето огледало и подвластно на името ни. Тя е от порядъка на домашните божества: податлива на скръбта, жадна за благоухания като фалшивите идоли и като тях — съблазън за червеите. Тя се захласва по хвалебствията. Не може да устои на силата на виното, на нежността на словата, на чародейството на музиката. Обича сама себе си и тъй става послушна и лесна за управляване. Пилее се в карнавала на глупостта, гърчи се странно в кривите огледала на съня. Нещо повече, тя е принудена да признае с досада, че има други, равни на нея, че стои по-ниско от някои; и това за нея е горчив и необясним факт.

Всичко обаче я заставя да приеме, че тя е произволно явление; че е принудена да фигурира заедно с всички случайности на света в статистиките и таблиците; че води началото си от една случайност в осеменяването и от едно микроскопично съвпадение; че е била изложена на милиарди рискове, оформяна в безброй срещи и, с една дума, е тъй възхитителна, тъй произволна, тъй осъдителна и блестяща, колкото би могла да бъде като продукт на едно непредвидимо безредие.

Тъй като всеки човек е „игра на природата“, игра на любовта и на случайността, най-доброто намерение и дори най-мъдрата мисъл на това винаги импровизирано същество непременно се схваща като произлязла от тях. Нейното действие е винаги относително, шедьоврите ѝ — случайни. Тя мисли тленно, индивидуално, скокообразно; и жъне най-доброто от своите идеи в ненадейни и потайни случайности, които не желае да признае. Но въпреки всичко тя не е сигурна, че е непременно *някой*; тя се предрешава и самоотхвърля по-лесно, отколкото се самоутвърждава. Намирайки в собствената си непоследователност окуражителен пример и много суета, тя впряга любимата си дейност в измислиците. Преживява романи, обвързва се сериозно с хиляди герои. Нейният герой никога не е самата тя . . .

Накрая девет десети от живота ѝ преминават в още нероденото, във вече изгубеното, в невъзможното дотам, че става вероятно нашето истинско *настояще* в девет десети от случаите никога да не се осъществи.

* * *

Но всеки тъй отделен живот все пак притежава в дълбините на своята съкровищница основната непреходност на едно неукрепено съзнание и тъй както ухото долавя и изгубва отново във вихрите на симфонията тържествения постоянен тон, който е винаги в нея, но всеки миг остава недоловим—чистото *аз*, единствен и монотонен елемент на самото съществование в света, намерило и загубило отново само себе си, обитава вечно нашето съзнание; от момента, в който доловим тази глъбинна *нота* на съществуването, тя добива власт над всички негови сложни обстоятелства и разнообразни форми.

Не е ли главната и съкровена повеля на великия ум да откъсне това съществено внимание от борбата на баналните истини? Не е ли наложително той да се саморазграничи от всички неща чрез тази чиста, неизменна връзка между разнородните предмети, нещо, което го води до почти немислимо обобщение и по някакъв начин го прави съпричастен с могъществото на вселената? Не своята

драгоценна *личност* издига той до тази висша степен, защото, мислейки за нея, я отрича и замества в позицията ѝ на *субект* с онова неопределимо аз, което няма название, няма история и не е нито по-осезаемо, нито по-нереално от празнината в центъра на един пръстен или на една планетна система, но което произлиза от цялото, каквото и да е това цяло . . .

Доскоро очевидната цел на този удивителен интелектуален живот все още е била . . . да се удивлява на самия себе си. Той е бил погълнат от задачата да създава деца, които да обожава; ограничавал се е с всичко най-красиво, най-нежно, най-светло и най-здраво; не се е свенил да бъде сравняван с други конкурентни същества; стъписвал се е пред най-странната задача, която човек може да си възложи и която ни предлагат нашите себеподобни, състояща се просто във възможността да има други видове разум, в множествеността на единственото, в противоречивото съвместно съществуване на времетрайности, независими помежду си — tot capita, tot tempora, — задача, подобна на физическите задачи за *относителността,* но несравнимо по-трудна . . .

И ето че увлечен в своето усърдие да бъде уникален и осенен от горещия си стремеж към всемогъщество, той изпреварва всички създания, всички творения с техните най-висши цели, като в същото време отхвърля всякакво умиление към самия себе си и всякакво предпочитание към собствените си желания. В даден миг той принася в жертва своята индивидуалност. Усеща се като чисто съзнание: не може да има на света две такива съзнания. Той става „*аз*"-ът, универсалното местоимение, названието на онова, което не е свързано с никакъв образ. О, точка на превъплъщение на себелюбието, и как успя да я достигне той тогава, когато не знаеше накъде отива! Каква умереност го възнаграждава за неговите подвизи! Неизбежно бе един толкова целеустремен живот, третирал всички изпречили се на пътя му обекти като препятствия, които или трябва да бъдат заобиколени, или преодолени, да получи такъв безупречен завършек, не завършек по времетрайност, а завършек в самия себе си . . . Дотам го доведе самолюбието му и там то се самоизчерпа. Гордостта, този водач, го изоставя учуден, гол и безкрайно прост върху полюса на неговите съкровища.

II

Опитвам се да си представя човек, чиито дейности на пръв поглед биха били толкова разнородни, та ако трябва да предположа, че са произтекли от една и съща мисъл, то не би имало по-широка от нея. Освен това ми се иска той да има безкрайно изострено чувство за различието на нещата, чувство, чиито похождения биха могли с право да се нарекат анализи. Виждам, че всичко за него е ориентир: той търси навсякъде целостта на вселената и строгостта.[1] Устроен е така, че да не забравя нищо, което влиза в хаоса на съществуващото: нито дори един храст. Слиза до дълбините на онова, което принадлежи на всички, застава пред него и се самосъзерцава. Стига до естествените обичайности и структури, изследва ги отвсякъде и става единственият, който гради, изброява, раздвижва. Издига църкви, крепости, изработва орнаменти, пълни с нежност и величие, хиляди механизми и точните схеми на многобройни проучвания. Разхвърля отпадъци от някакви грандиозни игри. В тези си развлечения, примесени с науката му, която при него е почти страст, той изглежда очарователен, като непрекъснато мисли за друго . . . Ще го проследя, докато се движи из първичната цялост и плътност на света, където ще опознае природата така, че ще започне да ѝ подражава, за да се доближи до нея и накрая ще се окаже в затруднение да създаде предмет, който тя не съдържа.

---

[1] Hostinato rigore (Неумолима строгост) — девиз на Леонардо.

Липсва още име на това въображемо създание, което да включва тъй разширените граници, твърде далечни от обикновеното и почти изплъзващи се. И никое не ми изглежда по-подходящо от името на Леонардо да Винчи. Който си представя едно дърво, е принуден да си представи и небето зад него или някакъв фон, пред който то да изпъква. Тук има една почти осезаема и почти непозната логика. Лицето, което посочвам, търпи такъв вид дедукция. Почти нищо от онова, което ще съумея да кажа, не бива да се разбира за човека, прославил това име: аз не търся съвпадение, чието определяне считам за невъзможно. Опитвам се само да изложа едно гледище върху подробния интелектуален живот, да подскажа методите, които предполага всяка находка — *една единствена*, избрана от множеството въображаеми неща, — модел, който ни изглежда твърде общ, но все пак за предпочитане пред съмнителните анекдоти, коментариите в музейните каталози и датите. Подобна ерудиция би изопачила съвсем хипотетичните намерения на това есе. Тя не ми е непозната, но съм длъжен да я оставя настрана, за да не би хипотезата ми, отнасяща се до най-общи принципи, да се смеси с видимите останки от една личност, изчезнала тъй безостатъчно, че те могат да удостоверят нейното мислене и съществование също така сигурно, както възможността никога да не я опознаем по-добре.

* * *

Множество грешки при оценката на човешките творения се дължат на странната забрава на техния произход. Хората често пъти не си спомнят, че те не са съществували винаги. Оттук произлиза едно взаимно кокетничене, което обикновено довежда до премълчаването — и до пълното укриване — на корените на едно произведение. Ние се опасяваме, че те са скромни, стигаме дотам да се боим, че може би са дори естествени. И макар че съвсем малко автори са имали куража сами да известят как са създали своята творба, мисля, че не са много повече онези, които са предприели опити да го узнаят. Едно такова проучване започва с болезнената раздяла с представите ни за славата и с хвалебствените епитети; то не търпи изобщо идеята за превъзходство, още по-малко манията за величие. То води до откриването на относителността под привидното съвършенство. То е необходимо, за да отхвърли вярването, че умовете са тъй дълбоко различни, както изглежда от техните произведения. Някои научни трудове например, особено математическите, показват такава чистота на строежа си, че бихме ги нарекли ничии. В тях има нещо *нечовешко*. Това положение не е без последствия. То ни кара да подозираме, че между някои области, като науките и изкуствата, има такава голяма пропаст, че умовете, които са творили в тях, са били така раздалечени в своите възгледи, както изглеждат резултатите от техния труд. Все пак последните се различават едва след изменения в една обща основа по онова, което са запазили от нея, и онова, което пренебрегват, създавайки свой език и символи. Следователно трябва да гледаме с недоверие на прекалено чистите книги и изложения. Фиксираното е измамно, а създаденото за показ променя външния си вид, облагородява се. Само в подвижността си, в неопределеността си, още в зависимостта си от случайността ни служат ходовете на мисълта, преди да сме ги нарекли развлечение или закон, теорема или творба на изкуството и преди да са се отдалечили, вече завършвайки се, от своето първоначално сходство.

Под всичко това се крие една драма. Драма, преживелици, вълнения — всички думи от този род могат да се употребят, стига да са много и да се кори-гират взаимно. Тази драма най-често се губи, също както пиесите на Менандър.[2]

[2] Древногръцки поет-сатирик, основоположник на комедията на нравите (342—290 г. пр. н. е.). Бел. прев.

Все пак ние пазим ръкописите на Леонардо и прочутите бележки на Паскал. Тези откъслечни свидетелства ни заставят да ги разследваме: те ни позволяват да разберем чрез какви скокове на мисълта, при какви странни предпоставки от външни събития и продължителни усещания, след какви безкрайни минути на униние пред хората са изплували сенките на техните бъдещи творби, тези призраци-предшественици. Без да прибягваме към особено ярки примери, тъй като те биха ни изложили на опасността да посочим изключения, достатъчно е да проследим онзи, който, останал насаме, се отдава на преживяванията си; който *се отдръпва* пред дадена идея, а после я грабва; отрича я, усмихва ѝ се и ѝ се муси, изразявайки с мимиката си странното състояние на своята собствена променливост. Лудите се отдават на същото пред очите на всички.

Ето примери, при които крайните, измерими физически изменения са свързани непосредствено с личностната комедия, за която говорих. Актьорите тук са умствените образи и е лесно да разберем, че ако заличим своеобразието на тези образи, за да изтъкнем само тяхната последователност, честота, периодичност, готовността им за свързване помежду им и накрая тяхната продължителност, бързо се озоваваме пред изкушението да им намерим аналогии в т. нар. материален свят, да ги приравним с научните анализи, да им припишем среда, континуитет, двигателни свойства, скорост и в последствие маса и енергия. Тогава установяваме, че е възможна цяла поредица от такива системи, че нито една от тях не струва повече от друга и че тяхното използуване — ценно, защото винаги прояснява нещо — трябва да бъде следено всеки миг и свеждано отново до своето чисто словесно значение. Защото аналогията не е нищо друго освен способността да сменяме образите, да ги комбинираме, да принуждаваме част от единия да съжителствува с част от друг и да схващаме, щем не щем, връзката между техните структури. А това прави ума, в който те се съдържат, невъзможен за описване. Думите губят тук своята стойност. Те се образуват в него, бликват пред *очите му*: той именно ни описва думите.

Човекът се сдобива с *видения*, чиято мощ храни неговата. Той пренася в тях своята история. Те стават нейната геометрична точка. Оттам се раждат удивителните решения, перспективите, мълниеносните догадки, правилните оценки, прозренията, неразбираемите тревоги, дори глупостите. А в някои изключителни случаи ние с недоумение се питаме, прибягвайки до разни абстрактни богове, гения, вдъхновението и хиляди други: откъде идват тези случайни попадения? Тогава за пореден път приемаме, че нещо се е създало изведнъж, защото обожаваме тайственото и прекрасното дотам, че пренебрегваме кулисите; подхождаме към логиката като към чудо, а духът е бил вече готов от преди година. Бил е узрял. Мислил е за това непрестанно — може би без да подозира — и там, където другите още не са виждали нищо, той се е вгледал, комбинирал е и му е останало само да разчете в ума си. Тайната на Леонардо, а също и на Бонапарт, както и онази, до която стига всеки, когато прозре, не може да се крие другаде освен във връзките, които те са открили—които са били принудени да открият,— между неща, чийто обединяващ закон на нас *ни убягва*. Явно е, че в решителния момент им е оставало само да извършат определени действия. Върховното дело, което светът вижда, е било вече проста работа — като сравняването на две дължини.

Тази гледна точка ни позволява да доловим единството в метода, който ни интересува. В тази сфера то е естествено, елементарно. То е самата същност и определение на метода. И когато такива могъщи умове като онзи, който имам пред вид в тези редове, черпят от това свойство своите вътрешни сили, те имат право да напишат в миг на висше съзнание и просветление: Facil cosa farsi universale! (Лесно е да бъдеш универсален!) За един миг те могат да се възхи-

ят на чудния инструмент, който сами представляват — с риск внезапно да отрекат чудото.

Но такова просветление се открива само след продължителни заблуждения, след неизбежните идолопоклонничества. Съзнанието за операциите на мисълта — тази неразгадаема логика, за която говорих — се среща рядко дори в най-мъдрите глави. Многобройните идеи, способността да бъдат те развити, изобилието от открития са друго нещо и те възникват независимо от съжденията ни за тяхното естество. Лесно е да се представи важността на това гледище. Едно цвете, фраза, шум — можем да си представим почти едновременно; можем да ги обследваме толкова отблизо, колкото желаем; всеки един от тези обекти на мисленето може освен това да се промени, да се преобрази, да загуби впоследствие своя първоначален образ в зависимост от ума, в който е попаднал; но единствено съзнанието за тази способност ѝ придава цялата ѝ стойност. Единствено то ни позволява да критикуваме тези *образувания*, да ги интерпретираме, да намираме в тях онова, което самите те съдържат, и да не разпростираме техните състояния директно върху тези от реалността. От него започва анализът на всички стадии на ума, на всичко, което това съзнание може да нарече лудост, идол, откритие — преди само неразличими един от друг нюанси. Те са били равностойни варианти на една обща същност; наподобявали са са, плували са хаотично и сякаш безразсъдно и макар и понякога да се могли да се назовават, всичките са принадлежали към една и съща система. Съзнанието за мислите, които има човекът, доколкото това са мисли, е да разпознае това тяхно равнозначие или еднородност; да почувствува, че всички комбинации от този род са законни, естествени, и че методът се състои в това те да бъдат възбудени, да бъдат видени точно, да бъде намерено тяхното скрито значение.

В даден момент от това наблюдение или от този двойствен живот, който свежда обикновената мисъл до нещо като съня на един буден спящ, изглежда, че веригата на този сън, облакът от комбинации, от контрасти, възприятия, застинал около дадено проучване или мъгляво разсеян, според желанието развива в себе си видима закономерност, очевидно механичен континуитет. Тогава възниква идеята (или желанието) да ускорим хода на тази последователност, да доведем границите ѝ до *краен предел* — предела на техните мислени образи, *след който всичко ще се промени.* И ако този вид съзнание ни стане навик, ще стигнем например дотам да разглеждаме едновременно всички възможни резултати от нашия замисъл, всички взаимоотношения на един мислен предмет, за да можем после да се освободим от него, винаги да предугаждаме нещо по-ярко и по-точно от даденото, докато накрая успеем да се събудим отърсени от мисълта, продължила твърде дълго. Една скована мисъл, каквато и да е тя, се превръща в хипотеза и става на езика на логиката фетиш; а в областта на поетиката и на изкуството — безплодна монотонност. Чувството, за което говоря, каращо ума да се самопредугажда, да си представя целостта на онова, което по начало се явява само в детайл и ефекта от тъй изложената последователност, това е предисловието за всяко обобщение. Това чувство, представено у някои индивиди под формата на истинската страст и с особен заряд, позволяващо в изкуството всякакви опити и обясняващо все по-честата употреба на сбити формули, на ракурси и на резки контрасти, присъствува в своя рационален вид в основата на всички математически концепции. Това е операция, доста подобна на т. нар. възвратно съждение, придаващо широта на тези анализи и което от обикновеното събиране до диференциалния сбор не само ни спестява безкрайно много безплодни опити, но и се издига към по-сложни съществования, защото съзнателната имитация на моето действие е ново действие, обхващащо всички възможни варианти на първото.

* * *

Тази картина — драми, объркванията, прояснения — се противопоставя сама по себе си на други развития на други сцени, изискващи от нас името „Природа“ или „Свят“ — и ние не знаем какво да правим с тях, освен да се разграничаваме от тях, за да се влеем после веднага отново в тях.

Общо взето, философите стигат до включването на нашето съществуване в това понятие, а него в нашите понятия: но почти не отиват по-нататък, защото се грижат най-напред да оспорват онова, което са виждали в него техните предшественици, а не толкова сами да се вглеждат в него. Учените и творците на изкуството са подхождали към това по различен начин: едните са почнали да измерват, за да могат после да конструират, а другите — да конструират, сякаш вече са измерили. Всичко, което те конструират, се вмества отново в средата и действува в нея, като я доразвива чрез новите форми, придадени на съставящите го материали. Но преди да абстрахира и да строи, човек наблюдава: различните по характер сетива с тяхната индивидуална възприемчивост разграничават и подбират от масата на предложените свойства онези, които ще бъдат уловени и доразвити от индивида. Наблюдението бива най-напред прието почти без замисляне с чувството, че то ни изпълва и започва да циркулира у нас бавно, едва ли не блажено; после човек внезапно се заинтересува от него и придава нови стойности на нещата, които преди това са били недостъпни, неделими: той прибавя, отдава предпочитанията си на някои особени белези, дава им израз и извършва нещо като възстановяване на енергията, получена сякаш чрез възприятията; скоро тя на свой ред ще измени средата, като приложи в нея осмислената мисъл на личността.

Универсалният човек също започва с простото съзерцание и винаги отново се връща към попиването на явленията. Връща се към опиянението на съответния инстинкт и към вълнението, породено от най-дребното реално нещо, когато и двете са наблюдавани заедно, тъй добре затворени в свойствата си и все пак таящи в себе си всевъзможни ефекти.

III

Онзи, който никога не е бил обладан — дори на сън! — от проекта на едно начинание, което сам би могъл да изостави, от съдбата на една завършена конструкция, която другите виждат само в зародиш; който сам не е познавал дори за минутка пламенния възторг, отровата на покълналата идея, скрупулите, ледения полъх на вътрешните възражения и борбата между противоречивите мисли, където най-силната и най-всеобхватната трябва да възтържествува дори над привичката и дори над новото значение; онзи, който не е съзрял в белотата на празния лист образ, замъглен от възможности и от съжаление за всички знаци, които не ще бъдат избрани; който не е зърнал в бистрия въздух несъществуващата още сграда, не е бил терзан от умопомрачение пред далечната цел, от тревоги за избраните средства, от предчувствия за забавяне и безнадеждност, от планирането на последователните фази, от обърнатите към бъдещето разсъждения, посочващи дори онова, върху което в момента не бива да се разсъждава, той не познава — независимо какви знания притежава — богатството и извора, духовния простор, който огрява съзнателния акт на съзиданието. И боговете са получили способността си да създават от човешкия разум, тъй като този разум, периодичен и абстрактен, може да увеличи измисленото дотам, че то да стане необхватно за мисълта.

Да съзидаваш — това е процесът, който стои между проекта или определената твоя представа, и материалите, които си си избрал. Човек заменя един първо-

начален ред с друг независимо какви са подреждaните предмети. Били те камъни, цветове, думи, идеи, хора и т. н., тяхното своеобразно естество не изменя общите условия на този вид музика, в който то изпълнява единствено ролята на тембър, ако разбирате метафората. Удивително е впечатлението за точност и плътност, което ни внушават човешките градежи — направени от купчина на вид несъизмерими неща, — сякаш онзи, който ги е подредил, е познавал техните тайни сходства. Но удивлението надминава всичко, когато забележим, че авторът в огромната част от случаите е неспособен сам да си даде сметка за следваните от него пътища и че е носител на сила, чиито извори сам не познава. Той никога не може да разчита предварително на успех. По какъв показател частите на една сграда, елементите на една драма, съставките на една победа стават съизмерими помежду си? Чрез какви смътни търсения може да бъде проучено съществуването на едно произведение?

В такива случаи, за да изясним нещата, обикновено прибягваме към инстинкта, но като че ли още не е достатъчно изяснено що е инстинкт; освен това тук би трябвало да се позовем на доста изключителни и индивидуални инстинкти, т. е. на противоречивото понятие „унаследен навик“, в което има толкова навик, колкото и наследственост.

Градението, щом то като усилие се увенчава с някакъв разбираем резултат, трябва да ни кара да търсим обща мярка за пуснатите в употреба изрази — един елемент или принцип, предполаган вече от самото осъзнаване на нуждата от него, и който може да има само абстрактно или въображаемо съществуване. Не можем да си представим едно цяло, направено от променливи съставки, картина, постройка с многобройни качества, освен като местодействие на измененията в една единствена *материя* или на един *закон*, чиято скрита последователност ние утвърждаваме в същия миг, в който признаем тази конструкция за едно цяло, за очертана област на нашето изследване. Ето още веднъж този психически постулат за последователността, наподобяващ в нашето съзнание принципа на инерцията в механиката. Само чисто абстрактните, чисто диференциалните комбинации, като например бройните числа, могат да се построят с помощта на определени величини; нека отбележим, че те се отнасят към другите възможни конструкции така, както закономерните части от света към незакономерните.

* * *

В изкуството има една дума, с която могат да се назоват всички негови форми, всички фантазии и която премахва с един замах всички мними трудности, произлизащи от противопоставянето му или сближаването му с тази вечно неопределена, и то с право, природа: думата „орнамент“. Нека си припомним последователно групите от криви, равномерните резки, покриващи най-древните познати предмети, контурите на вази и храмове; квадратите, спиралите, овалите и канелюрите от древността; кристалографията и пищните стени у арабите; готическите скелети и симетрии; вълните, пламъците, цветята от японски лак и бронз; и във всяка от тези епохи появата на сходството между растенията, животните и човека и усъвършенстването на техните прилики: живописта, скулптурата. Да си припомним езика и неговата примитивна мелодика, разделението на словото от музиката, израстването им като отделни дървета, раждането на глаголите, на писмеността, довела до образната сложност на фразите, до куриозната намеса на абстрактните думи; и, от друга страна, все по-гъвкавата система от звуци, които се простират от гласа до резонанса на материалите, задълбочават се чрез хармонията, променят се чрез употребата на тембъра. Най-сетне да си дадем сметка за паралелното, последователно развитие на мисълта — от примитивните психически звукоподражания, елементарните симет-

рии и контрасти, през веществените понятия, към метафорите, логическите обрати, до формализацията и обобщението, и метафизичното битие. . .

Цялата тази многообразна жизненост може да бъде оценена по отношение на орнаментното. Изброените прояви могат да се считат като завършени частички от времето и пространството, съдържащи техни различни варианти, които понякога са обособени и познати предмети, макар и значението им и обичайната им употреба да се пренебрегват, за да останат само тяхното подреждане и взаимодействени реакции. От това подреждане зависи въздействието. Въздействието е целта на орнаментиката и чрез него творбата става механизъм за впечатляване на публиката, за предизвикване на чувства у нея и на съзвучие между образите.

От тази гледна точка концепцията за орнамента е същото за отделните изкуства, каквото е математиката за другите науки. Подобно на физическите понятия за време, дължина, плътност, маса и пр., които са само еднородни стойности в изчисленията и получават индивидуалност единствено при тълкуването на резултатите, така и избраните предмети, подредени според търсеното въздействие, са сякаш откъснати от повечето свои качества и ги придобиват отново само при появата на това въздействие в непредубедения дух на зрителя. Следователно произведението на изкуството може да се изгради именно чрез абстракция и тази абстракция е повече или по-малко действена, повече или по-малко определима според това, дали заетите от действителността елементи са повече или по-малко сложни нейни съставки. Обратното: именно посредством един вид индукция чрез получаването на мислени представи се оценява всяка творба на изкуството; и тази индукция трябва да бъде също тъй повече или по-малко действена, повече или по-малко *умоpителна* според това, доколко я изисква дадена проста плетеница върху ваза или една начупена фраза на Паскал.

* * *

Художникът разполага върху една равнина своите цветни бои, чиито контури, плътност, преливания и контрасти трябва да му послужат да се изрази. Зрителят вижда в тях като през витрината на някакъв музей само един повече или по-малко верен образ на плътта, жестовете, пейзажа. Картината се оценява по същия начин като действителността. Едни се оплакват от грозотата на фигурата, други пък са очаровани от нея; някои се отдават на многословно психологизиране, други гледат само ръцете, които все им изглеждат недовършени. Факт е, че по силата на едно неуловимо изискване картината трябва да възпроизведе физическите и естествените условия от нашата среда. В нея също действува силата на тежестта, светлината също се разпространява, както тук; и постепенно в първите редици на науката за живописта се наместиха анатомията и перспективата: все пак смятам, че най-сигурният метод за оценяване на една картина е най-напред да не се мъчим да разпознаваме нищо, а стъпка по стъпка да извършим онази серия индукции, наложени от едновременното присъствие на цветните петна върху едно ограничено поле, за да се издигнем от метафора към метафора, от предположение към предположение, до осмислянето на предмета — а понякога до простото съзнание за наслада, което може би ни е липсвало преди.

Мисля, че няма по-забавен пример за всеобщото отношение към живописта от прочутата „усмивка на Джокондата“, към която като че ли неотменно се е прилепил епитетът „тайнствена“. На тази гънка на лицето се е паднало да възбужда цялата фразеология, която узаконяват в литературата на всички нации термините „усещания“ или „впечатления“ в изкуството. Тя е погребана под купища слова и чезне зад изобилие от параграфи, които започват, наричайки я *вълнуваща*, и свършват с обикновеното мъгляво описание на *душата*. Но тя за-

служава по-трезво изследване. Леонардо не си е служил с повърхностни наблюдения и с произволни знаци. Иначе Джокондата никога не би била създадена. Водила го е постоянната проницателност.

Във фона на „Тайната вечеря“ има три прозореца. Средният, разтворен зад Исус, се различава от другите по своя дъгообразен корниз. Ако продължим кривата, ще образуваме окръжност, в чийто център стои Христос. Всички главни линии от фреската завършват в тази точка; симетрията на ансамбъла е спрямо този център и спрямо дългата линия на масата на общата вечеря. Тайнството, ако има такова, е да узнаем защо подобни комбинации се оценяват като тайнствени; страхувам се, че то може да бъде разкрито.

Но не в живописта ще намерим необходимия ни пленителен пример за връзката между различните дейности на мисълта. Множеството подхвърлени идеи, произтичащи от нуждата да разнообразиш и да попълниш една повърхност, сходството между първите опити от този вид и някои природни образувания, развитието на чувствителността на ретината тук ще бъдат изоставени, за да не отвлекат читателя към твърде безплодни спекулации. Друго, предшествуващо живописта изкуство и по-обширно от нея ще послужи по-добре на нашите намерения.

* * *

Думата „конструкция“, която употребих преднамерено, за да назова поточно проблема за вмешателство на човека в съществуващия свят и за да насоча ума на читателя към логиката на субекта, да му дам един материален ориентир — нека тази дума придобие сега своето тясно значение. Взимаме за пример архитектурата.

Монументалната сграда (даваща облик на центъра на Града, представителен за почти цялата цивилизация) е такова сложно явление, че ние разпознаваме в нея първо декора — една променлива част от небето, — после пищната структура от мотиви, изградени от височината, ширината и дълбочината, безкрайно вариращи в зависимост от перспективата; после нещо солидно, устойчиво, яко, с белезите на животно: покорност, торс и накрая машина, чиято двигателна сила е тежестта и която води от геометричните понятия към динамични интерпретации и до най-издържаните изводи на молекулярната физика, подхранвайки нейните теории и нагледни структурни модели. Именно посредством монументалната сграда или по-скоро чрез нейното въображаемо скеле, построено, за да съгласува различните ѝ изисквания помежду им — подходящата ѝ външност със стабилността ѝ, пропорциите ѝ с местоположението ѝ, формата с материала — и за да хармонират всички тези изисквания, милионите ѝ аспекти помежду си, нейните три измерения помежду си, ние трябва да възстановим напълно яснотата на един Леонардов ум. Той се забавлява, предвиждайки бъдещите чувства на човека, който ще обикаля постройката, ще се приближава до нея, ще се появява на някой прозорец; предвижда гледката оттам; забавлява се да следва тежестта на линиите, прокарани надолу по стените и сводовете, до основата; да чувствува стегнатите в скелета усилия, трептенията на вятъра, който ще се бори с тях; да предугажда как ще пада свободната светлина върху покрива и корнизите и как ще се разлива из залите, чийто под ще бъде докоснат от слънцето. Той ще провери и ще прецени какво е натоварването от горния перваз на прозорците върху подпорите им, подходяща ли е арката, какви са проблемите при сводовете, наклона на стълбите, провесени сякаш от площадките,и цялото това творение, което завършва във вид на трайна, украсена, защитена маса, олекотена от стъпала, създадена, за да живеем в нея, да задържи думите ни и да изпуска дима ни.

Общо взето, архитектурата си остава неразбрана. Мненията върху нея варират от театралния декор до данъчното управление. Нека извикаме в паметта си понятието за център на града, за да оценим нейната широта и да разберем сложния ѝ чар, да си припомним безкрайността на нейните аспекти; неподвижността на едно здание е изключение; удоволствието се състои в това да го раздвижиш, местейки се из него, и да използуваш всички допустими комбинации на неговите променливи елементи: колоната се завърта, дълбочините изплуват, галериите се плъзгат, хиляди видения излитат от зданието, хиляди акорди.

(Сред ръкописите на Леонардо се среща един никога нереализиран, многовариантен проект за църква. Общо взето, в него разпознаваме римската катедрала „Свети Петър“, но той е достоен за съжаление пред Микеланджеловия. В края на готическия период и в разцвета на възкресението на древността Леонардо се спира между тези два стила на един величав византийски проект; издига един купол върху други куполи — надставените издутини на кубетата са струпани около най-високото от тях, но със смелост и чиста орнаментика, каквато Юстиниановите архитекти не са познавали.)

Камъкът съществува в пространството: терминът „пространство“ е относителен в зависимост от концепцията за желаното здание; архитектурната постройка интерпретира пространството и ни навежда на хипотези за неговата природа по доста особен начин, тъй като тя е едновременно равновесие от материали спрямо гравитацията, видимо статично цяло и — във всеки от материалите — друго съществуващо равновесие: молекулярно, почти непознато. Проектантът на една монументална сграда си представя най-напред нейната тежест и за миг прониква в мъглявото царство на атомите. Той се сблъсква с проблема за структурата: да открие какви комбинации биха удовлетворили изискванията за устойчивост, еластичност и пр., царящи в даденото пространство. Вижда се какво е логическото продължение на въпроса: как от областта на архитектурата, тъй общоприето изоставена на онези, които я упражняват, стигаме до най-дълбоките теории на общата физика и механика.

Преведе от френски
Христина Кочемидова

СЛАВЧО КРАСИНСКИ
(70 години от рождението му)

Здравко Петров

Лесно е да се анализира като проблематика, лексика, мелодика, поезията на Красински от стихосбирките „Вистрел“ до „Зелени облаци“, но чисто формалното разглеждане на тая поезия с нищо няма да уясни „случая Славчо Красински“ в нашата най-нова литературна история.

В известен смисъл общественият факт на неговия живот е по-драматичен от литературната му съдба, която не е от най-лошите. Може да леем сълзи за славея, но пò ни е болно за проиграните граждански възможности на неговата поезия. Много поети от неговото поколение са тромави в сравнение с неговия плавен, мелодичен, песенен стих. Към него музата на поезията е била прекалено щедра. При него без усилия се лее златото на поезията, то позлатява всичко: спомени и поля. Но тая способност за лесно писане на стихове крие в себе си и застрашителен елемент. Тя говори, че той невинаги е склонен към психологическо и творческо вглъбяване, че при него има повече настроение, лиричен детайл, емоционална атмосфера, отколкото проблематика, философия, подтекст. Чувството му е лирично, метафорите му са ярки. Но невинаги при него темите му са драматично изживяни. Оттук се получава еднообразие, липсва богатство на тоналността и на духа.

Всичко, което е преживял, е минало в песен, а не в някакъв нравствен катарзис, мистерия на душата. Колкото и да е субективен като лирично устройство, той не е осъзнал достатъчно себе си, повече е склонен към външни рефлекси, движи се там, където го отвяват животът и страстите му. Проявил е слабо познание на века си. В известен смисъл неговият талант е епидермален, не се докосва до глъбините на душата. Той е повече човек на страстите, отколкото на разума, на поривите и импулсите. При него невинаги има остро чувство за добро и зло. Красински едва ли някога ще осмисли края и началото на пътя си. Неговата трагична съдба на поет е свързана с трагичната съдба на България през 20-те години. Когато надникнеш в неговата биография, ти се иска да извикаш: Колко е тъжна тая наша България! Колко са тъжни нейните поети!

Когато в поезията ни се появят равни, акуратни таланти, иска ми се да се появи поет като Сергей Есенин. Един рус своенравник, който ходи с везана риза, да развежда крави в ресторантите, в пиянски изстъпления да замерва с ботушите си „босоногата статуя“ — Айседора Дънкан, а тя му отговаря: „Серьожа, аз те обичам.“ Поезията, като затъпее от римувани глупости и баналности, има нужда от поети, които с юмрук да ударят по масите, да разхвърлят чашите, да разместят чувствата, да съчетаят „религията с хулиганството“.

Не съм виждал Славчо Красински в младостта му. Но за него разправяше Димитър Полянов. Как дошла майка му при него, загърната с шал (навярно това е бил есенинският шал) и помолила да намери работа на сина ѝ. Той намерил работа на младия, никому неизвестен поет в редакцията на „Ведрина“ на Антон Страшимиров. След това младите лирици са заобиколили редактора на „Наковалня“ и са го карали да пуща статии за Блок и Есенин. А той чакал какво ще напишат Кохан и Луначарски по тоя въпрос.

Камен Зидаров видя веднъж Славчо Красински и по повод по изменената му външност промълви: „Ех, какъв поет беше някога!“ И сега Славчо Красински пише хубави стихове, някои от тях даже не отстъпват на най-хубавите му, макар че не са нова страница в творческото му развитие. Но друго е вече времето. Много неща са се променили, много вода е изтекла — черна и златна, както в приказките. Векът не е така хармоничен, както са хармонични стиховете му, пушеците на войната и индустриалната революция са затъмнили родния пейзаж. Няма я и пъстротата на 20-те години. Тогава съветската и нашата поезия гъмжи от таланти. Те никнат като гъби след дъжд и за това е виновна революцията, нейната пълноводност и мащабност. Тя прави това. Тя даде право на Блок в поемата „Дванадесетте“ да сложи начело на групата червеноармейци образа на Христа. По думите на мемоариста Андрей Белий М. О.Гершензон посрещнал на колене Октомврийската революция. Тя била за него някаква нова витлеемска звезда. Русия в навечерието на Великия октомври е бременна с очакване.

Под звездите на Октомври творят много поети. Поетът Славчо Красински е млад, млада е революцията, тя пуща своите червени коне по света, своите ескадрони, които така вдъхновено възпя Смирненски. В първата му стихосбирка „Вистрел“ (1929) се чувствува романтиката на септемврийските нощи. Над буйната му, непокорна глава падат зелени звезди, пее Огоста, а той стиска карабината в ръцете си. Поетите лесно губят равновесие, лесно губят социална и историческа перспектива. А и с младостта изчезва романтиката на белите, септемврийски нощи. Поетът и по-късно декларира, че вярва в революцията, но нещата вече стоят по-другояче. Няма ги неповторимите септемврийски дни и нощи на 1923 г., които събудиха силни емоции в нашата поезия. „Пролетен гост“ и „Зелени облаци“ показват нарасналото стихотворно майсторство, завидна пластика и задушевност в сравнение с „Вистрел“. Но във „Вистрел“ е съхранена младостта на поета, когато е млад, безумно млад и още не е изпитал пристъпите на раздвоението, горчивината на раздялата, плодовете на алиенацията.

Импресионистите в критиката обичат подробно да ни описват при каква обстановка са прочели даден автор. И аз мога да разкажа кога за пръв път ми попаднаха стиховете на Славчо Красински. Те ме опиха с виното на живота. Ако трябва да търсим метафора за тая поезия, трябва да си послужим със заглавието на една известна пиеса: „Когато виното кипеше“. Това беше поезия на сладостта на живота, искрящо вино, женски прегръдки, мъжки дружби. Има нещо красиво в това да се запазят чертите на младостта. Тая буйна младост иска да съхрани и Славчо Красински. Той търси опиянението от живота, кирилхристовското начало пред пристъпите на есента и неизбежната зима, която предварително е смразявала толкова лирични сърца. И то сърца много по-чувствителни и философски вглъбени от сърцето на Славчо Красински, който си остава наш лирик, разпилян като селска слама, отвяван от различни ветрове на разни посоки. Славчо Красински желае да опише в звънки стихове празника на живота, пищните му обеди (както при холандските живописци), преди да е дошла дрезгавината, равнодушието към насладите на живота, изгубването на епикурейското начало в него.

* * *

Славчо Красински като всеки истински лирик е заразен от изповедно начало. В цялата му лирика се прокрадва тонът на изповедността. Той обича често да говори на тема: Славчо Красински:

Туй съм, оня Славчо умре!
За страната е може би жалко,
че роди един дързък поет,
един поп, или пристав по-малко!

Може нищо да не знаеш от биографията на Славчо Красински, но не може да не я прозреш в неговата светла лирика. Дълго време преди да се запозная със Славчо Красински (а това стана в средата на 50-те години), за него съм слушал преценки от Димитър Полянов, Иван Пейчев и Добри Жотев. Иван Пейчев обичаше в някои късни часове да рецитира негови стихове и най-вече тая чудна елегия: „Когато слиза вечерта. . .“

Своге! Лятото на 1949 г. беше незабравимо със своите срещи и разговори. Тогава се сблъсках за пръв път с един поет, който не беше чел, както трябва Есенин, но беше взел много от неговата ритмика и интонация. А може би това е поза от страна на Славчо Красински, че не е чел Есенин. Не знам на какво да вярвам! Стиховете на Красински са много „есениновски“ и в това е единодушна нашата критика. На челото на автора на „Зелени облаци“ има много клейма, но ми се струва, че това определение „епигон“ е най-несправедливото. Струва ми се, че то е отглас от онния години, когато цялостно Славчо Красински се намира под граждански обстрел. А не се държи сметка, че при него гражданското поведение е едно, а поетиката е нещо друго. При него има едно такова съдбовно раздвоение, което му придава чара на селски поет с двойствена душа. Селската душа е много двойствена и това го знаем още от времето, когато Михаил Шолохов създаде своя Григорий Мелехов. Също така Едуард Багрицки ни запозна със своя Опанас, чиято душа се мята между болшевиките и Махно.

„Славчо Красински и аз!“ Самото това вече определение говори за раздвоение, затова, че „две души живеят в едно тяло“. Едва ли има в историята на нашата поезия по-печална съдба от тая на Славчо Красински! Едно име, посрещнато с много надежди, след това с отрицание, раздразнение, неприязън. Как можа това да се случи с тоя певец на равнината, ръжта, младостта, сенокоса, златните полета, толкова сериозни неща, такава гражданска съдба. От него се отказват идейни другари, движението, прогресивната преса, гражданската история на нашата литература, но не и поезията. Поезията, тая капризна птичка, каца непрекъснато на неговите рамене. Тя е неговата утешителка. Вече толкова години нашата критика е взела позата на християнското всеопрощение, но не смее да докосне „темата Красински“. Тая тема е неудобна за бивши идейни другари и настоящи литератори. Само младите поети от края на 40-те години в захлас рецитираха неговите стихове (поетите винаги малко знаят и хубаво, че малко знаят), чуруликаха неговите песни, наслаждаваха се на мелодията на стиха му. Споделят любовта му към земята. Той обичаше земята си със същата любов, с която Сергей Есенин обичаше руския пейзаж. И Славчо Красински си има своя „рязански край“, където селяните също така косят, както в стиховете на „новия Алексей Колцов“. Красински също така питае любов към животните, раздвоява се в града, изпитва влечение към селската тишина. И у него живее есениновската омраза към града, и той като своя учител замахва с прашка, кани се да чупи глави, проявява хулиганска дързост в българската лирика, която е така благопристойна и целомъдрена. Но сега няма вече и помен от някогашното русокосо момче, а и „есениновската дързост в нашата поезия“ отдавна отшумя. Няма помен от

нея! Поезията ни е вече нещо друго. Тя е мъдра, даже в нея има прекалена интелигентност, която изсушава създателите ѝ, прави ги разсъдливи деца на XX в., по-малко дръзки.

Славчо Красински за своите младежки лудории, за своето поетично (и не само поетично безразсъдство) плаща със своята разпродадена младост, със самота.

В общата библиотека на двумесечния литературен курс на млади писатели в Своге между многото книги се мяркаха и стихосбирки на Славчо Красински. Те не бяха обемисти, но бяха звучни, изпълнени с някаква пролетна мъзга, пълноводни, еднообразни като дъжд. Оттам отнесох образите на бащината къща, карминените устни на селските моми, прелестите на това чудно село Черничево. Целият тоя пасторал бе сътворен от една сигурна лирическа ръка. Когато видях живия Красински, малко се разочаровах. Мислех, че ще видя един русокос своенравник, някакъв български Клюев с есеровски уклон, с везана риза, с лачени ботушки (досущ като Есенин), а видях един най-чист български тип на литератор, който разправя пластично и анекдотично истории. И сега е крайно интересен всеки разговор със Славчо Красински, който винаги е сочен, пъстър, понякога изпълнен със зла памет, но никога тенденциозен и язвителен.

Разговорите с Красински представляват една безметежна река, която вече тече не лирично, не емоционално афектирано (защото отдавна е прекипяла буйната младост и нейното пенливо вино), а някак си обективно, епично. Понякога ме е яд, че Красински има таланта да говори, а няма таланта да пише мемоарна проза. Той повече се реализира в импровизиране разговори по кафенетата. И все пак Славчо Красински е колоритен със своя белетристичен разказ, с панорамата на миналото! Край него се тълпят най-вече хора от средното поколение, тия, които са расли между двете войни, които знаят какво е Октомврийска революция, какви надежди е породила тя у човечеството, които са расли със септемврийските стихове на Фурнаджиев и гражданската драма на Асен Разцветников.

Понякога Славчо Красински ми изглежда като много самотна кула. Орели са около него съвременниците, притихнали са страстите, отшумели са ония далечни години. Авторът на „Пролетен гост“ и „Зелени облаци“ е видял възхода на Смирненски, попаднал е в средата на Антон Страшимиров, знае литературната десница. Сега всичко това никого не интересува, по-скоро интересува само историците (които са повече гробари на миналото, отколкото негови възкресители), не интересува даже и младите литературни критици, които смятат, че е по-важен текстът, отколкото личността. Кой ще надзърне в гражданската драма на Славчо Красински, в ония термидориански години, които разсякоха на две половини Разцветников, накараха да се мята Фурнаджиев, направиха Ангел Каралийчев от певец на падналите разказвач на далечни легенди? Години! Тежки години, години на настъпление на авторитаризма по цяла Европа, на мюнхенско поражение, нощи на аутодафета, на кафяви нощи, в които се изгубва комсомолският силует на Славчо Красински! Никой не е предполагал, че един лирик като него е трябвало да поеме тежък кръст. Но за тоя кръст е виновно времето и самият той. Виновно е това: „Славчо Красински и аз!“ у човека, поета, гражданина. Личността има много „аз“-ове. И поетът има много лични „аз“. Сенките на „бесовете“ заиграха само върху неговите фейлетони, които не съставляват неговата слава, а издават един лош предвкус на идейна раздяла с бивши другари. Аз не съм съвременник на 20-те и 30-те години, когато са се разигравали всички ония неща, които направиха Красински едно самотно явление не само в поезията, но и в гражданския живот. Не съм свидетел на ония години, които са го откъснали от бойното ято на неговата съвременност, и за неговата драма мога да съдя по неговите стихове. Но за съжаление неговата драма не можеш да я прочетеш зад звучните стихове, които те опиват като сребърен ручей. Тя е скрита някъде в гънките на душата на поета.

* * *

За пръв път срещнах името на Славчо Красински в „Антологията на покрусена България“на Димитър Хаджилиев. Там прочетох следната критическа бележка: „Повече от половината творчество на Красински взема голям дял от внимание, отредено на развиващата се социална поезия. Затуй и голямо е недоумението, защо много от стиховете му попадат в списания, които имат строго отрицателно отношение към социалната поезия въобще . . .“

В същата антология са напечатани стихотворенията „Сам“, „Нека плиска нощта над убитите“, „България“. Славчо Красински тук е представен наравно с други големи имена на „покрусена България“. Някога Славчо Красински писа в стихотворението си „Сам“ следното:

Всеки дъб свойте листи съблекъл
и стои в това пусто поле,
а далеч една малка пътека
като шия на гъска белей.

И по нея аз тръгвам да диря
младостта, дето тук се проле —
един селянин с устни засвирил
тишината печално люлей.

— Слушай, брат! Ти си много прекарал. . .
Но в полята ни, както вървиш,
ти не срещна ли мойте другари
с русокосите, буйни глави?

Аз не знам кои свои другари е имал пред вид Славчо Красински, но явно, че те са мъртви и никога вече няма да ги срещне. Както той никога няма да срещне ония хубави години, когато е бил млад, препълнен с енергия и творчески сили. Няма да мине и много време и „черните ветрове на историята“ ще го отпратят в друга посока, той завинаги ще се раздели с другарите, „с русокосите буйни глави“. Той сам ще попадне в други литературни среди. Ще бъде „много сам“, както казва Иван Пейчев в едно свое стихотворение. Ще се повтори в друг вариант една драма, която изживя Разцветников, когато напусна бойния отряд на своите другари.

Разцветников написа и в „Планински вечери“ великолепни стихове, но тогава той беше също така „много сам“. Днес Славчо Красински го виждам сред своите съвременници също така „много сам“,той хвърля мостове само към младите поколения, които го разбират, които понякога обичат да слушат грохота на отдавна отшумели събития. Но тая своя участ Славчо Красински предсказва много рано. Всеки от нас ни спомня стиха:

Задими есента из полето,
заприказва по листите дъжд —
самотата заседне в сърцето
и светът опустей изведнъж.

В тия дни, мълчалив и невесел,
над преляната чаша седя
и си спомням забравена песен
за раздялата и любовта.

Пия чаша за свойте другари,
за живота отминал край нас,
и неспирно и тъжно повтарям
отшумели далеч имена.
. . . . . .
И за вас, мои стари другари,
и превърнати в кръвни врази —
имената ви тъжно повтарям
и сърцето така ме боли . . .

Един поет с друго устройство,привърженик на друга поетика, също така ни говореше по същото време, че „врази ти стават старите другари и опустява медленo света“. Когато цитирахме тия стихове в обстановката на литературна лаборатория в двумесечния литературен курс в гара Своге през 1949 г., край нас преминаваха влаковете, най-различни поколения писатели, а ние бяхме млади и никак не се замисляхме за екзистенциалния смисъл на стиховете на тия наши поети между двете световни войни. Някак драмата на Славчо Красински ни бе по-понятна. Знаехме подобни работи от историята на нашата литература, ровехме се в отшумели, забравени полемики, стари списания. И все пак всичко не можахме да разберем, че нямахме екзистенциален опит, не знаехме достатъчно историята, а тя е кристализиран екзистенциален опит на човечеството. И все пак стиховете ни харесваха сами по себе си, в тях имаше звънък, задушевен стих, пролетно опиянение, ароматна земя, мирис на окосено сено, птиче чуруликане, до болка искреност. Славчо Красински ни говореше за красиви неща: за романтиката на бащината къща, за кармините устни на селските моми, разправяше с болка за отшумяващата младост. Преди да изконсумира младостта, той вече тъгуваше за нея. Той предусещаше, че тя отлетява като вятъра и вече няма да се върне. В това отношение настроенията му са на някой безкнижен Анакреон и езичник. Цялата му поетическа натура е изплетена от първични усети и сензитивност. Той чувствува нещата епидермално, не във философски план. Образът на отиващата си младост витае пред погледа му. С младостта ще си отидат вината, устните на селските моми, новостта и свежестта на света. Не само в поезията, но и в романите бушува носталгията по отиващата си младост. Славчо Красински предопитно знае какво означава да си отиде младостта, любовта, фаталното идване на разделите е пред очите му като някакъв екзистенциален призрак. И все пак има нещо човешко, много човешко в отиващата си младост, за която тъгуваха българските хайдути, настанени в букурещките кръчми. Отиващият си миг е до болка познат на много поети, които не могат да се примирят с раздялата с младостта:

И да скърбим и не скърбим,
остава пак едно и също —
спокойно да благословим
това, което се не връща,

което идва с пролетта
и си отива с нашта младост —
тъй както слиза вечерта
над окосените ливади.

Всеки от нас си има бащина къща,често пъти обичаме да се връщаме там.За романтиката на бащината къща писа не само лирикът Димчо Дебелянов, но и социологът Иван Хаджийски в своята забележителна книга „Бит и душевност на нашия народ“. С някакви гузни, котешки стъпки се връща всеки от нас към чистия

извор на своята душа, към непомрачения свят на „белоцветните вишни“. Към тоя свят се връща и Славчо Красински:

Добър вечер, тъжна наша къща —
извор чист на моята душа!
В тишината, все една и съща,
стъпките ми никой не позна.
. . . . . .
Гаснат по старинните портрети
образи, потънали във прах —
вий ли сте, възторжени поети,
на света що гледахте със смях!

Старото рушехте всяка вечер,
хвърляхте земята с динамит —
а в съня си виждахте далече
друг живот — и светъл, и честит.

Маркс и Бебел, шум и речи жарки,
и китарата звъни, звъни —
в устните на влюбени другарки
вишнев сок и жадни младини!

Поетът може много да странствува, в даден момент да се намери, но никога не може да се откаже от топлината на бащиното огнище. Всеки от нас отдавна е отлетял от бащиното гнездо, но винаги с някакво прискърбие си спомня за ония безметежни дни на съня на душата, на образа на майката, на бащата. В случая бащата е забягнал в далечна Русия и не се е завърнал, подгонен от огъня на революцията през бунтовната 1923 година, която отне на България много „русокоси, буйни глави“. Но и тия, които останаха живи след размирните събития, не са тия, които с възторг са се взирали в портретите на Маркс и Бебел. Поетът дава дължимото на величието на борбата:

Отзвъне китарата старинна,
като дим отмина младостта —
в бели къщи, с дворчета, с градини,
скрихте се безшумно от света!

Или:

Когато слиза вечерта
над окосените ливади —
тревите пеят песента
за нашта отшумяла младост.

Но не това е трагичното при Славчо Красински, защото загубата на младостта, на вкуса към живота са неизбежни неща, които съпровождат битието на човека от люлката до гроба. Друго при него е страшно — че така рано се появява призракът на раздвоението, което е една малка психологическа и емоционална смърт. Раздвоението е стара тема на литературата. Тя съпътствува и българската поезия: Яворов и Разцветников. Славчо Красински няма отделна творба, посветена на двойничеството, както тоя чуден и романтичен Разцветников — един от „последните донкихоти“ в нашата поезия, но в много стихове говори за това, че се е разполовил на две. Неговото „аз“ е в центъра на вниманието му. Той често кокетира със своето име и положение на „пропаднал син“, на блуден син и в това отношение у него има нещо есениновско:

Не зная, лош мой сън,
поет ли си прославен,
но зная, че не си
любимото ни Славе.

Захвърли своя край
като цървул ненужен,
и днеска в онзи град
с пропадналите дружиш.

Сблъскването между града и селото е един от любимите мотиви на есениновската муза. Тя става меланхолична и започва да кърви, когато докосне мотива на пропадащото село под напора на новия живот. Красински изповядва:

На леглото чувам всяка вечер
някой друг във мене как мълви:
„Скъпи Славчо, опомни се вече,
свойта чудна младост не губи!

Ти забрави радостта си тиха
и не знаеш как си вече друг,
колко глупави жени изпиха
свежестта на твойте устни тук.

Много отдавна Д. Осинин на страниците на българския литературен печат зачекна една любопитна тема, а именно за двете влияния върху българската поезия: Блок и Есенин. Но това е една историко-филологическа тема и тая страна не ни интересува, нас в случая ни интересува сходството на два типа поети и тук обаче трябва да спазим всички пропорции. Съзнава ли или не съзнава това, но Славчо Красински носи у себе си много от емоционалната психология на рицаря на пропадащото руско село. Има някакво съвпадение между двата характера. При Красински имаме някакво нашенско преповтаряне на есенинската драма.

Чувството на вина пред селото, пред патриархалността, пред селската цивилизация минава през „Пролетен гост“. Той едва в „Зелени облаци“ е самостоятелен. Но в „Пролетен гост“ има нещо от духа на „есенщината“, някаква емоционална „разпутиновщина“. У Есенин въпреки гениалната му емоционалност и необикновена лирична сила (по думите на Горки той е инструмент, създаден от природата за поезия) има нещо нестройно, дисхармонично. Есенин има необикновено чувство за природата. Той възпя брезите и умиращия образ на селска Русия. Нашият Славчо Красински също така има необикновени усети за природата. Той изцяло е в нейното божествено лоно. Той я чувствува, както се казва, с кожата си. В разговор с един наш писател той ми подхвърли, че Есенин има такава емоционална сила, която той не може да овладее. Той даже си послужи със сполучливия образ, че такива поети представляват глинен съд, който се разяжда от киселината на собствената си дарба. И Славчо Красински в много случаи е само сърце.

Всяко повторение в изкуството е загуба за повтарящия. Руската литература може да изтърпи само един Сергей Есенин. И колкото да беше силен и непосредствен в своите изповеди, все пак те бяха отражение на нещо, което е вече изконсумирано в поезията. Но не бива да се слага знак между есенинските емоции и проявите на Славчо Красински в поезията, защото нещата са много различни. В „Пролетен гост“ се чувствува присъствието на русокосия поет, но първата стихосбирка на Красински „Вистрел“ е нещо друго. Тук също така се чувствува присъствието на руския имажинизъм с цялата му „образомания“ и пищна метафо-

ричност, но гласът на младия поет звучи самобитно и откройващо се на фона на тогавашната поезия. Авторът на „Вистрел“ и „Зелени облаци“ си има своя глас, индивидуална поетична инструментировка. Той има и свой подход към темите. В ония години поведението на Красински е подчертано ляво. Поетът във всичко може да бъде обвинен, но не в неискреност. Александър Геров обичаше да казва, че поезията бяга от неискрените хора. Въпреки политическите зигзаги в гражданското поведение на Славчо Красински той не се раздели с поезията и тя не се раздели с него. Тя не избяга от него, не го напусна. Тя не се превърна в блудница. Поетът е пределно искрен, той се изповядва пред майка си, пред баща си, пред сестра си:

Знам, сестра! В тия тъмни години
от живота си — груб хулиган —
като вятъра — див и пустинен
ще разлея тук свойта тъга.

Въпреки че Красински е култивирал своята поетическа дарба, словото му е твърде прецизно, стихът му звънък като ручей, все той носи в душата си нещо диво, в добрия смисъл на думата „скотско“. Такъв човек не може да се култивира докрай, не могат да се измият чертите на индивидуалността му, той е далеч от куртоазията и меката атмосфера на литературния салон. Славчо Красински не може да е щастлив в чужбина, в Европа ще се чувствува като „скит“, така както са се чувствували преди него толкова много „диви души“ — поети от славянски произход. Красински е ярка индивидуалност, човек на страстите, а не на ума и образованието. Нему есениновската дързост му е присъща, той я носи в кръвта си. Творецът на „Кръчмарска Москва“ само е освободил задръжките му, дал му е своя велик пример, подтикнал е емоциите му в същата посока.

Някога за Есенин бе казано, че неговата епоха не е лирична, не е епична, а катастрофична. Ако това е така, и нашият поет не е живял в по-малко катастрофично време. Той помни жаравата на Септемврийските събития (той принадлежи към типичен „септемврийски“ край на България), чувствува съдбоносното отсъствие на баща си. Поетът цял живот ще изпитва носталгия към напуснатото село, към селските дворове. От цялата поезия на Красински вее духът на милата старина, открояват се пасторални картини, чувствува се една буколическа идилия, докато дойде селската буна. Той пише в стихотворението „България“:

А когато полъхне по детските устни: България. . .
Или в тъжния глас на изгнаника: родна страна!. . .
виждам подвиг велик, виждам топлата кръв на другарите,
виждам звездно небе — като кърваво знаме над нас!

И бъди ти, каквато си щеш: И родина. И майка. Разбойнице,
в този кървав разгром ти бе нашта жестока съдба!
Тишина ни души. Бий кръвта. Небесата димят неспокойно,
и в затишието чувствувам, че дишат гърдите на страшна борба!

Септемврийските събития завинаги влязоха в нашата литература с неповторими творби. Едни от тях звучат като балади, други като безнадеждни елегии, трети като средновековни мистерии, като драми с античен колорит („Хоро“). Сред септемврийските поети е и Славчо Красински, много млад, но имащ зад себе си биография. Поетът не може да остане настрани от септемврийската сприя:

Нека плиска нощта над убитите
и над мене свойте черни води —

аз ще бдя цяла нощ с карабината
под дъжда от зелени звезди.

. . . . . .

В тая нощ със пожара над сградите
в тишината червена до кръв —
има нещо тревожно и радостно,
нещо радостно в самата смърт!

Това „радостно в самата смърт“ прозвучава почти по фурнаджиевски, сякаш е далечен отглас от неговата алогична, парадоксална апокалиптична муза. А може би това е стил на епохата, на много поети, преживели „белите, кървави нощи“ на септември 1923 година. Във всичко това има нещо, което напомня някакъв наш „Пир в чумаво време“. Обаче декорите са български, много български. . . Тая дума „тишина“ неслучайно навява ужас у поетите, защото тя не е обикновена тишина, а е тишина след разгром, след предсмъртни стенания, когато загасва луната и се появяват не само тържествуващите убийци, каиновци на българския народ, но и мародерите на революцията. Топлата кръв на революцията е вече изтекла и от нея изскачат студенокръвни чудовища. Настъпва някаква термидорианска тишина, идват фурнаджиевските „черни дни“, дни на термидорианско тържество. В тая обстановка Фурнаджиев изрече неповторими думи:

И в нощната позорна светлина —
строят си къщи всичките поети.

Но не всички поети си строят къщи, намират се хора, у които живее погубеният дух на Революцията. Те чакат историческо възмездие. Живеят в себе си с чувството за „правдата на победените“. Под една или друга форма революцията не загасва във временно сломените души. Тя се прокрадва неведнъж и в късните стихове на Красински:

Мойто село се казва Черничево
с плодородна, свободна земя.
Там децата крещят като птичета,
още в люлките: Маркс!

Погубената революция за дълго време ще намери своето въплъщение в поезията. Някога Херцен нарече философските писма на „безумния ротмистър“ — Чаадаев „вистрел в нощта“. Неслучайно първата стихосбирка на Славчо Красински се нарича „Вистрел“ (1929). Поетът не може да се раздели от едва загасналия революционен пожар:

По теб допява вихъра загубен
пак песните на твойте синове
и дивият бунтовен дух на хуните
и тропота на техните коне.

Полята кървави реки кръстосват,
дълбоко пеят дивни планини
и като трупове в разгрома проснати
спят облаци над твойте равнини.

Пожарите на кървав залез светят
в очите на разбития народ
и нощем скърца мелницата ветрена
с едното си прекършено крило.

Както отдавна е казано: поетите умират. Да живее поезията! Но има нещо по-страшно от поетите да умрат, а това е да живеят сред „вълчите зъби на нов страшен разгром“, пред тях да се проточи сивата лента на ежедневието, на буржоазното самодоволство, на строенето на новите апартаменти. Постепенно идва едно ежедневие, прозата на живота, новата реалност:

Луната днеска е излишна
и всяка нежност е лъжа!
Сега сред лунното затишие
стърчи среднощният стражар.

Особено е тежко за поети, които не са чужди на „есениновската дързост в нашата поезия“. На тях им остава да буйствуват, затворени в четирите стени на обикновената селска кръчма. Много поети, видели кървавия лик на Революцията и препускащите коне, след това не могат да се успокоят, да намерят равновесие, а често се затварят в себе си, остават „много сами“, издават от време на време ръмжащи строфи, като Никола Фурнаджиев, който имаше нещастието да надживее разгрома. А други се заплитат в собствената си драма на „двойници“, изгубват социалната перспектива, търсят утеха в лоното на природата. Там лекуват своята проядена душа. А трети се заплитат в идейните зигзаги на литературния живот, литературният бит взема връх над тяхната първоначална скорост, над устрема на духа им.

Често пъти в поезията на нашия лирик минава темата за раздвоението. Често пъти той декларира: Славчо Красински и аз, до натрапчивост:

В росните ниви сме тръгнали, двама мечтатели —
Славчо Красински и аз;
моят изсъхнал по кръчмите глас:
— Скъпи приятелю, скъпи приятелю!
Помниш ли, златният залез,
помниш ли, плувнали в блясък полята,
помниш, ли тъй ли тогаз сме мечтали,
тъй ли бе пусто в душата ми!

* * *

Често пъти картината на нашата поезия е много по-богата, отколкото я представяме. Затова чета с внимание страниците на литературната история да срещна някъде името на Красински — но уви! — все по-рядко го срещам. А той е един славей, сгушен в олеандровата горичка на нашата поезия. Той е в средата на нашите най-добри лирици. Нашата поезия е богата на топли, лирични гласове. Но тя няма типично есениновски гласове. Сред малкото есениновски гласове е тоя на Красински. От всички български поети, изпитали влиянието на съветската поезия през 20-те години, той е бил най-вече омагьосан от песните на „звучния песнопоец и гуслар“ — Сергей Есенин. 20-те години са особено богати на поетични гласове в Съветския съюз и у нас. Победилата революция събуди много надежди у човечеството. Но Христо Смирненски, кръгът „Нов път“ за съжаление за кратък исторически период творят в полето на гражданската поезия. Още през 20-те години идва при Асен Разцветников и Никола Фурнаджиев „черният човек“. Славчо Красински някъде в началото на 30-те години беше посетен от тоя фатален човек за поетите. Вместо да разгърне своето дарование на страниците на левите издания (разбира се, тук пречка се явява господствуващата левосектантска политика на „РЛФ“), той се явява на страниците на официалните издания. Но тук немалка вина има и нестабилното психическо и идей-

но устройство на някои творци, а също така авторитарните режими са в настъпление по цяла Европа. В биографията на поколението се случват много неща. Христо Радевски някога излезе с отворено писмо в печата да заклейми някогашния свой идеен другар, но не след дълго време попадна в усложнена обстановка, бе заклеймен като „качественик“. 30-те години са крайно противоречиви и динамични. Непрекъснато на Запад става отлив в средата на лявата интелигенция и тоя процес се засилва след Испанската гражданска война от периода 1936—1939 г. Борбата срещу фашизма наново обединява лявата интелигенция. Но за съжаление връзките на Славчо Красински са безвъзвратно прекъснати и скъсани с „партията на разстреляните“. Тая връзка съществува само в неговите ранни стихове. След априлските взривове той е бил комсомолец, млад, начинаещ поет, който вярва в революцията. Сега неговото име се появява на страниците на официалните литературни издания. Но и там се прокрадва мотивът за Революцията. Тоя, който някога е видял нейния кървав и привлекателен лик, никога не може да я забрави. Революцията се промъква и в безметежните лирични строфи на Красински от втората половина на 30-те години. Но лириката на Славчо Красински има още една важна страна. В епохата на бруталитета на фашизма той пише „чисти“ стихове, където възпява красотата на човешкото битие, вечните чувства на човека. Това показва, че лозунгът „изкуството за самото изкуство“ през различни периоди е изпълнен с различно историческо и социално съдържание. Класически пример имаме в лицето на поетите, които творят след разгрома на декабризма след 1825 г. в Русия. И нашите поети са принудени да творят в условията на термидорианство, фашизъм, еднопартиен режим. От тях не може да се иска непрекъсната гражданска изява, осъществена по един и същ начин. Един Никола Фурнаджиев си остана същият, както през 20-те години, но претърпял всички вътрешни метаморфози на времето. Историята на нашата литература познава явлението „ренегатство“, което идва още от времето на К.Христов, Ив. Андрейчин, Ц. Церковски, които захвърлят лесно народническите настроения на 90-те години. Нещо подобно стана с Яворов и П.Ю. Тодоров преди войните. Същата драма се повтори през 20-те години в лицето на тройката от страниците на сп. „Нов път“. Тая болест, „ренегатството“, е много добре разкрита в книгата на Ив. Мешеков „Трудово-спътническата литература“, която си остава една богата на идеи книга и досега. Разбира се, случаят Славчо Красински е твърде индивидуален, но и той е свързан с тенденциите на българската литература в нейния исторически развой. Той не написа стихове, в които да охули своите другари, но написа фейлетони, които сега не правят чест на перото му. Красински и в годините след 1944 си остана самотно явление, индивидуален случай в нашата поезия. Фурнаджиев и Разцветников написаха стихове за новата действителност, особено Фурнаджиев, чиято поезия се роди за нов емоционален живот. Но Красински не пожела да напише стихове с ново идейно съдържание. Той пожела да си остане такъв, какъвто си е. Той остана чужд и на естетическите моди. Стихът му е същият, както звънеше през 30-те и 40-те години в христоматиите. Тоя стих учи на любов към бащината земя и къща, към домашното огнище, към песента на щурчето, към всичко красиво, което населява родината.

Едва ли ние имаме поет, който да е толкова последователен на себе си, и то до консерватизъм. През изтеклите няколко десетилетия над родната ни земя минаха много обществени и литературни бури. Но Красински си остана непробуден, унесен в своя лиричен сън. А може би това е по-добре, отколкото външно да търси ритъма на новия живот. За него животът е отшумял и е свързан само с младостта и спомените . . .

БОРИС ДЕЛЧЕВ

(70 години от рождението на писателя)

Константин Еленков

Той е от критиците, които приближиха критическия занаят до писателския труд и разшириха обсега на критическата дейност, без да заличават онази граница, зад която психологията на творчеството и характерологията на твореца са вече психологическа характеристика на художествения образ. Неговите статии, книгите му, целият творчески път до „Познавах тези хора“ е едно приближаване към стила, който днес твърдо можем да определим като „борисделчевски“. Освобождаването от условностите и сковаващата конвенционалност на критическото, разбирано като тясно специализирана дейност, като изява на аналитико-оценъчното в неговата чисто научна форма, не е обаче някакъв мъчителен акт, нито процес на трудни превъплъщения за Борис Делчев. В природата на този критик е естествената предразположеност към пластическо моделиране на изследвания обект. Подобно на онния учени, които пред лабораторния експеримент предпочитат динамизма на реалния процес, Б. Делчев с а м налага онния условия, онази обстановка, в която обектът на критическото изследване се чувствува непринудено, естествено. Но малко неточно е да се каже „търси“ — критикът и с а м създава тия условия, стреми се да предизвика „съдбата“ в своя полза, т. е. да „нагласи“ нещата така, че те да вървят по един предварително начертан литературен сценарий.

Сам динамичен и изпълнен със завидна енергия човек, Б. Делчев не чака само случаят да го срещне с един или друг обект на критическия му интерес. Той умее наистина великолепно да използува и благосклонността на момента, щедростта на мига. Но в повечето случаи творческата му слука е резултат на упорита и търпелива работа; на дотеглив и с нищо несравним по капризите си труд. Неговата памет на белетрист и импулсивност на поет облекчават, но не отменят мъките на критика. Повечето от портретите в „Познавах тези хора“ ние дължим не на умението да изчаква, но на способността на критика да създава обстановката, в която портретуваният ще разкрие оптимално и пълноценно страни от характера си. Както вече казах, предразположението към пластическо изобразяване е в основата на цялостната изследователска дейност на Б. Делчев, е характерна черта на критическата му методология. Още в първите си критически работи той въвежда като равностоен компонент на творческото изследване авторовото си „аз“. Неслучайно наслов на една от книгите му става заглавието на статия, плод на общуване с обекта на критическо пресътворяване — „С любов и ненавист“ е резултат от едно пътуване на Борис Делчев с Валери Петров в Италия. Ето как ни въвежда в този портрет авторът.

„. . . Бях пропуснал да се насладя на пейзажа и дори не забелязах заника. За сметка на това моите понятия за Италия бяха обогатени с живите наблюдения

на един поет.“ Не друго,но стихосбирката на Валери Петров „Там, на Запад . . .“ идва да възстанови в съзнанието му „част от онова, което паметта не беше успяла да задържи и да му придаде вече ново емоционално съществуване“. Тия свидетелства на критика са забележителни в две насоки: първо, като набелязване за конкретните параметри, в които ще действува критическият анализ, и — второ, като представяне на общата критическа методология, на подхода към литературните факти и явления в тяхната жива връзка с реални преживявания, от една страна, и с механизма на емоционално-художественото им възпроизвеждане, от друга.

Съзнателно или интуитивно Б. Делчев винаги се е домогвал, вижда се, до една основна съпоставка, диспозираща преживяно и измислено като критерий за истинност и фалшивост в поезията и изкуството въобще. За критика важно е преди всичко дали един творец е преживял сътвореното или произведеното от него е само плод на едно хрумване. Опозицията преживяно—измислено върви у Б. Делчев и в един по-интроспективен план. Става дума пак за творческата платформа на критика — той признава онова познание, онази критическа оценка или съждение, които се основават също на преживяното, на опита. Затова в портрета си за К. Константинов — една от най-хубавите работи на критика — „преживяното“ е в центъра на психологическите детайли и на типологическите обобщения.Най-напред като оценка за художествените достойнства на творчеството на К. Константинов: „Тук — пише Б. Делчев за пътеписите на писателя — съществено е не самото пътуване, а предизвиканите от него преживявания — не пейзажът и емпирическите случки, а атмосферата, която носят, емоционалното осмисляне и извисяване над тях.“ Още: „ . . . Константинов е човек на емотивната нагласа, свързан пряко със субективното възприятие на света и хората, у когото лиричното начало взема превес над епичното. Верен на една вътрешна повеля, той се осъществява изключително в сферата на *преживяното* (курс. мой — К.Е.) — чрез опоетизиране на конкретни лица и конкретни ситуации . . . “ А ето го „преживяното“ и като свидетелство за една духовна близост, като знак за необходимостта от човешко докосване до обекта на критическото наблюдение: „Аз четях и ми се струваше, че чувам не далечен глас, а моя събеседник от ливадите на Пампорово: същата носталгия по Париж — по далечното и непостижимото, същия интерес към художниците от парижката школа, минал вече през благосклонната преценка на „грядущи дни“. И отведнъж нещо ме клъвна. Изневиделица ме връхлетя потокът на *преживяното* (курс.мой—К.Е.), почувствувах непреодолима потреба да кажа нещо, да дам някакъв знак на живот . . . “ И критикът изпраща на своя приятел репродукция на картина от любимите му художници. В отговор получава писмо, което е „ново потвърждение“ на преценката му за Константинов: „Ето го още един път същия човек, със същите духовни интереси и познатата трогателна жажда за култура, останала непокътната от броя на годините. И все същата деликатна предупредителност към другите, която налагаше и към себе си: . . . А знае се, че тъкмо деликатността понякога е най-ефикасното морално обвързване.“

Така критикът стига до обобщение, което в основата си е чисто литературно, а после проверено и преоткрито в опита на едно приятелско общуване. Това именно преоткриване би било немислимо, ако между критик и писател не съществуваше емоционалният мост на една духовна близост.

Естествено в очерците на Б. Делчев „литературният“ портрет, т. е. портретът, който критикът е извлякъл от литературния текст, от творчеството на даден писател, невинаги покрива чертите, които авторът е открил в общуването с героя на критическите си изследвания. И тъкмо в тия корекции и уточнения се разкрива стихията на един динамичен и неспокоен критически дух, какъвто е безспорно Б. Делчев. Той никога не застива в една удобна поза, не слугува на пред-

взети тези. Най-пълно и най-привлекателно критикът ни се разкрива в „Познавах тези хора“. Без да противопоставям тази книга на останалото творчество на Б. Делчев (още повече, че „Литературни въпроси“, „По неравен път“ и преди всичко „Мъките на реалиста“ и „С любов и ненавист“ подготвяха тази книга!),ще кажа, че в нея най-пълно на практика се разкриват творческите принципи и възможности на критика. Разкрива се онзи Борис Делчев, който съумя да внесе в своите „мемоарни очерци“ психологически детайли и критически анализи по законите на пластическата образност. Много често и в предишните си работи (студията за Димитър Бояджиев, статията за Вутимски или по-късната работа за В. Ханчев) критикът търси по-широко социално или дори конкретно битово обяснение за едни или други прояви на творците. Едно писмо, една среда, лична или социална драма — всичко това Б. Делчев включва в обсега на литературния анализ, който не търси само творческия профил, но опипва дълбочините и на психологическия портрет. В статията за Вл. Василев отново се набива в очи тази справка, онова съпоставяне между литературния и реалния образ на критическия обект; Б. Делчев ясно разграничава една чисто литературна представа от нейния първообраз, т. е. — личността преди и след „установяване на чисто човешки отношения“, символа — от неговото реално значение, по-фриволно казано. И тъкмо в тия съпоставяния се проявява психологическата дарба на Б. Делчев, способността му да прониква в дълбоките пластове на човешката душевност. И това е способност не само за наблюдаване и на впечатлителност, то е преди всичко умение за контактуване, за създаване на ония невидими нишки, които осигуряват така нужното в подобни случаи духовно общуване. „Като съдех от разстояние обаче, за бях преценил неточно не само социалната, а и индивидуалната характеристика на Владимир Василев — не само неговото гражданско битие, а и душевността му, и начина на мислене и реагиране. И наистина, достатъчно беше да се доближиш до него, за да видиш, че той беше човек не на енергията, както предполагах дотогава, а на ленивия рефлекс, на една рафинирана и почти женска предупредителност . . . “ Тук няма да повтарям пак извода за тънката психологическа наблюдателност на Б. Делчев, за умението му с няколко само щрихи да нарисува верен психологически профил. Но искам да изтъкна, че в основата на всичко това е талантът на критика да се приближи да същинския, духовния живот на изследвания обект. „ . . .Достатъчно беше да се доближиш до него . . . “ Именно това доближаване е тайната на критическия успех. Б. Делчев дълго и упорито се *доближава* до предмета на критическия интерес. Това доближаване често му коства празно губене на време и енергия, несправедливо понесени укори. Но той успява да дочака своя момент, момента, когато „нещата се назовават със собствените им имена“.

Ако от статиите и очерците на Б. Делчев трябва да извлечем образа на критика, при все че той отделя малко внимание на собственото „аз“, и то дотолкова, доколкото да го удостои със захаристояновска самоиронична насмешка, ние бихме могли да видим лесно един погълнат и изцяло отдаден на любимите си занимания човек. Неговата всеотдайност е от такъв порядък, че какъвто и портрет или очерк да четем, все едно — у нас се задържа впечатлението, че това е единственият обект на критическото му внимание. До такава степен Б. Делчев „потъва“ в една творческа съдба, дотолкова се вдава в работата над един творчески портрет. Раблезианската порода на Б. Делчев често го води до резигнативни избухвания, до убийствена самоирония. Но това пак е белег на силен и експанзивен дух. Той не пропуща случая да се надсмее над себе си, като с това пропъжда сякаш и най-малкия намек за самоизтъкване. Ето — като че ли иска да каже той — аз вършех една работа, която всеки журналист би могъл да свърши: просто умеех да общувам с хора, чието творчество ценя и оценявам отстрани и по начини, които са ми достъпни.

Борис Делчев владее в същност всички форми на критическото оръжие. У този критик щастливо са събрани есеистът, теоретикът на изкуството, разказвачът-публицист. При това есеистът е отличен психолог, теоретикът е добър социолог и познавач на една литература, чрез образците на която може да преценява постиженията и новаторството на родната поезия в един по-широк контекст и с една по-голяма свобода на мерките. А разказвачът Б. Делчев заслужава специално изследване. Често, дори извън мемоарните очерци, критикът така превзема вниманието на читателя с блестяща фраза и увлекателен разказ, че този приема безрезервно и на доверие и най-спорна критическа теза. Но каква здрава логическа постройка имат статиите и портретите на Б. Делчев! Ето например „Цената на измамните блаженства“ — студията (а тя е в същност една монография!) за Александър Вутимски. Струва ми се, че никой по-пълно и по-точно не е говорел за този поет. Както постъпва в най-добрите си работи, и тук критикът изнася „пред скоби“ няколко съждения, които намекват за неговата методология, за всестранния му подход към литературното явление: „. . .Пътищата на художественото въздействие са много по-сложни, отколкото изглежда на пръв поглед, за да се обхванат от един или друг наблюдателен пост, без да се изпада в увлечения.“ Не само една гледна точка, нито прийомите на един само метод — социологичен или психологически — авторът, без директно да настоява за това, на практика се стреми да обхване явлението, твореца и творчеството, за които пише, от много страни — и едва тогава да прави своите обобщения. Особено силен е Б. Делчев в конкретните психологически характеристики. От общата постановка той някак много остро и бързо отива към определен случай. Тази динамика на преходите, продиктувана от динамичната природа на критика, спестява излишни теоретизации, приближава общото познание към конкретната оценка. Спомням си само едно по-дълго отклонение — за догматизма и догматѝка в статията „Един поет се ражда“, печатана в сп. Литературна мисъл (1963, кн. 5). Но и тук разсъжденията са намерили адекватна теоретична форма, която повече се доближава по експресивност до публицистичното, отколкото до теоретичното; тя започва в стила на критика, нетърпящ празните ходове на мисълта: „Ето ни по конкретен повод пред един проблем, който не може да се премълчи, ако искаме да разберем някои прояви на нашата литература, в това число и поезията на Веселин Ханчев. . .“

Това наложително теоретично отклонение критикът обяснява с конкретния случай. Или, другояче казано, конкретният случай е бил от такъв порядък, че дори той, критикът на активната, практически действената естетика не е могъл да отмине необходимостта от по-обстойно теоретическо обяснение. Особено силен в тия съждения е онзи пункт, в който критикът подлага на унищожителен огън ония творци, от които духовният натиск на догмата „невинаги се схващаше като принуда и невинаги причиняваше угнетение“. Това са според него „хора — склонни обективно към духовна леност, които се чувствуваха много добре в атмосферата на готовите „истини“ и смятаха за свой дълг не само да ги приемат и не само да ги повтарят, но и да ги облекат в стихотворна форма“. И сега вече критикът може да отиде към творческата психология на своя обект — поета Веселин Ханчев, поета, който „се уважава и като всеки човек със съзнание за чест говори само онова, което е преживял и премислил — което е неразделна част от неговото същество“. . .

Но ето и още едно отклонение в тази статия — това е цитатът от Хегеловата естетика, върху който критикът разсъждава: „Преведено на обикновен език, всичко това — заключава Б. Делчев — означава, че лирическият поет е субективен творец, който се изявява чрез пресъздаване на съкровеното независимо от това, че може да стои на прогресивни позиции и да защищава обективни морални стойности. Единствен герой на своите творби, той разкрива света чрез себе си,

чрез своите чувства, мисли и преживявания, което значи — със средствата на саморазкриването.“ Днес всичко това е азбучно известно, но в онова време тия елементарни истини е трябвало да прозвучат като едно ново утвърждение, като контрадоводи на общоприети положения. Затова с такова напрежение са изречени тия мисли. Сам критикът знаеше цената на истината, която си „открил и преживял в собствения си опит, която си направил неразделна от своята мисловна и емоционална същност“. Затова в неговия критически словар „преживяно“ се изравнява с „истина“, а принудата на догмата, на неистината — с непреживяното. . .

* * *

В процеса на самонамиране и самопознаване нашата критика беше щастлива да има творци като Борис Делчев, Пантелей Зарев, Ефрем Каранфилов, Тончо Жечев, Здравко Петров, Кръстьо Куюмджиев, Симеон Султанов. Драматичните лутания на едни и отприщената енергия на други водеше до преориентация, до сблъсъци и открития, които в критиката имаха цената на епохални. Богатството на характери и стилове в критиката далеч не е по-малко от богатството на събития и превъплъщения в поезията. „Познавах тези хора“ само по себе си е един пробив на човекознанието в литературата, а не само в критиката. Когато в центъра на едно критическо произведение се оказва човекът, това вече е нещо повече от белег за хуманизиране на изкуството — то е гаранция за духовно израстване.

Борис Делчев е от критиците, които първи прорушиха тесните рамки на критическия занаят. На него не му стига „общението“ с текста, той търси контакт с живия творец. Той не се задоволява с педантичното излагане на една критическа теза, него го интересуват преди всичко конкретните социални измерения и художествено-психологически параметри на дадено литературно творчество и неговия създател. Б. Делчев разчита на емоционалното — не само като компонент в художественото пресътворяване на действителността, но и като основа във възприемането и оценяването на изкуството. Емоционалният досег със света на художественото е, който може да ни предаде тока на преживяното. Разумното идва после — за да прецени доколко преживяното е общовалидно и какви чувства и мисли ще пробуди то у обикновения човек. Неслучайно Б. Делчев отдава предпочитание на спонтанните, органични творци, ония, за които рационалното е на заден план, спомагателен, но не ръководещ фактор. Сам той се поддава на емоционални изблици, трудно въздържа поета и художника в себе си дори и в случаи, когато трябва да изкаже трезвата дума на безпристрастния ценител. Поради тази причина Б. Делчев отдава повече значение на живата случка, на критическия мемоар, отколкото на критическата дисекция. Но той е еднакво добър майстор на психологическия детайл било в една житейска ситуация, било в чисто художествен аспект. От какъв характер са например ония наблюдения на критика върху поведението и характера на К. Константинов, към когото той има явно слабост? Ето тук ще приведа само две „формули“ от творческата и личностната характеристика на есеиста и мемоариста: „И тъй, от ранните контакти с Константинов съм запазил спомена за един предупредителен човек с подчертан стремеж към мисловно и естетическо извисяване, който проявява нервна тръпка и при най-малкия опит за принизяване към бита.“

„От спомена излиза той и към него се връща, за да го преживее отново с една сила на чувството, която достига, а понякога и надвишава непосредственото възприятие.“

Явно, тук се касае не за чисто литературни характеристики, нито за голи психологически анализи. Това е просто едно дълбоко навлизане на изследова-

теля в душевността на твореца и човека. И ако интереса към света на К. Константинов бихме обяснили с любопитството на Б. Делчев към мемоаристиката въобще, то едва ли само с това любопитство бихме могли да обясним великолепния портрет, който той направи на този писател. Не е достатъчна като аргумент и духовната близост (или по-право общата творческа нагласа) между двамата. Напред излиза отново дарбата на критика да прониква в света на твореца не с оголените намерения на изследвача, но с трайното предразположение на ценителя на изкуството, с чистия и ненатраплив порив на съмишленика, на сътвореца. Б. Делчев е импулсивна натура. Към обекта на своето внимание той се втурва с всичката решителност и себеотказност на търсача. Като войн той упорито и систематически превзема крепост след крепост, подчинен единствено на волята и стремежа да придаде трайност на красивото — като миг, като творба, като личност. . . Колко много от себе си той разкрива в мемоарния очерк за К. Константинов! „Казах, че Константинов не беше от общителните хора. Да вдигне преградата и да те покани в къщи, особено ако не си от неговия ранг и неговото поколение — това беше събитие. . . Ще ми е удобно ли? Ще ми е удобно, разбира се! В този ден и този час? Естествено, денят и часът нямат значение. . .“ Но ето и самата среща: „. . .Седим един срещу друг в моментна нерешителност, разделени от някаква невидима н и ч и я (разр. на Б. Делчев) земя, като да се дебнем. Дори и случайно да е, усещам зад това разположение стремежа на Константинов към удобна позиция за оттегляне на собствен терен. . .“

Но каква е позицията на Б. Делчев? Не е ли отишъл за момент и той на тази „ничия“ земя? И защо тъкмо при К. Константинов изпитва това чувство за „дебнене“? Критикът срещу писателя. Но и писателят срещу критика. По-важното обаче е, че и у двамата дреме д р у г и я т, т. е. — самоаналитичната природа на двамата ги възправя в един миг на онази „невидима н и ч и я земя“, където ориентацията и самоопределянето стават все по-трудни. „И за да избягна създаденото неудобство, бързам да вляза във внезапно отредената ми роля.“ А това е ролята на репортьора, на журналиста. Това е ролята, която Б. Делчев приема волю-неволю, за да изпълни по достойнство едно значително по-високо предназначение. За да изпълни мисията на съдник и ценител в една сфера, където по традиция съденият и оценяваният стоят по-високо от оценяващия. . .

СТРУКТУРА, ПСИХОЛОГИЯ И ДИНАМИКА НА ДИАЛОГА

Жана Николова-Гълъбова

Самата етимология на думата „диалог“ вече подсказва, че за осъществяването на един диалог са необходими двама души — двама събеседници. По-късно понятието разширява съдържанието си, защото разговорът може да се провежда между повече събеседници и все пак продължава да се нарича диалог.

Диалогът е най-основната форма на човешко общуване, изникнала още от самото зараждане на езика и от необходимостта от комуникация, т. е. от насъщната нужда за споделяне на мисли, чувства и желания с друго същество или повече лица, от психическата потребност на човека да преодолее своята самотност, да разшири своето „аз“ до едно „ние“, да се разговори, да разтвори душата си и сърцето си, да се почувствува като част от едно по-голямо човешко общежитие, като част от колектива, като член на цялото човечество. В тая своя форма на самолечебно средство срещу самотата и изолираността на съществуването диалогът е и днес един от най-активните уравновесители на човешката психика. Един разговор може да бъде много по-продуктивен в своите въздействия върху човешката душа, отколкото каквото и да било лечебно средство. В тая лечебна сила на ра зговора лежи неговият най-еминентен смисъл. Можем да си представим живо как би изглеждал нашият живот, ако не притежавахме възможността да разговаряме, ако останехме едно заключено в себе си същество, една затворена монада.

Разговорът започва още от първите съчленения на човешката реч: между бебето и майката, отначало като израз повече на физиологични нужди, докато се издигне в съзнателна форма на комуникация, на чувства и социално общуване и се обособи по-късно като психологически и технически похват в областта на философията, изкуството, науката и политиката, защото тъкмо в разговора словото се утвърждава като динамично битие, като непрекъснат творчески процес.

Всеки разговор протича под формата на диалог, триалог или полидиалог, но не всеки разговор е в истинския смисъл на думата диалог. Не е истински диалог например един разговор на тема из нашето практическо всекидневие, макар външно да се развива под формата на въпрос и отговор и понякога да съдържа известни лични емоционални или мисловни ноти или дори да издава известно мирогледно отношение, тъй като той има чисто информативен и безличен характер. Приликата между един такъв разговор и истинския диалог е, че истинският диалог се отличава по съдържание от него, защото се е обособил вече в особен вид разговор.

Диалогът се налага навсякъде, където разговорът се явява като емоционално, мисловно и морално отправление към събеседника и води до себеразкритие на личността като характер, стил, духовно, емоционално и морално същество. При това неговата същина не се изчерпва, както при всекидневните информа-

тивни диалози в безличието на осведомителни въпроси и отговори, той има обект на разискване, свързан с индивидуално оформяне на стила и езиковите средства, с напрежение, предизвикано или от самата тема, от личността на събеседника или от чувствата и активизирането на мисълта. В диалогичния разговор, който се явява жизнена, художествена, философско-морална форма или политическо верую, човек участвува със своето същество, със своите разбирания, убеждения, чувства, докато в обикновения разговор той не влага чувства, нито някакъв определен мироглед. Той протича като проста информация, каквито са, да речем, диалозите-модели за чуждите езици, клишета на разгръщането на определени теми из всекидневния живот под формата на въпрос и отговор. Разговорът се превръща в диалог, когато добие мисловната и емоционална багра на нашето „аз“, ток на мисълта, стилна и езикова индивидуализация. Той може да навлезе в драматично напрегната обмяна на реплики, в хумористично обагрен словесен двубой, в научно, философски, политически или емоционално заострен диалог, така че да се очертаят още по-ярко различията или приликите между двамата събеседници. Свободата на словото е необходима предпоставка за цялостното разгръщане и непосредствената изява на човешката личност. Спъвана ли е тя в своята свободна реакция на говорещо същество, се нарушава равновесието на истинското взаимодействие между нея и събеседника или околния свят. Получава се непълно отражение на човешката личност, а то в никакъв случай не може да служи за равностойно покритие на нейните духовни и емоционални възможности, за нейните убеждения и разбирания, за нейния мироглед.

Разговорът ни пресреща в нашия всекидневен живот на всяка стъпка, където отделното „аз“ влиза в съприкосновение с друго човешко същество, в непрекъснат контакт, в положителен или отрицателен допир със света около нас, като почнем от най-интимната ежедневна среда и завършим със сферите на науката, изкуството и политиката. Запълнен с различно съдържание, той отразява нашата личност в най-различни мисловни и психически аспекти в зависимост от лицето, с което говорим, т. е. с нашия езиков партньор. Езиковата и психическата адаптация се извършва автоматически, без да си даваме сметка за това, или съзнателно, когато диалогът се явява резултат на усилието или преднамерението да постигнем известен стил или да догоним стилното и интелектуалното ниво на събеседника. Разговорът се определя двустранно: едновременно от говорителя и неговия събеседник и протича при непрекъснато взаимодействие между тези два фактора, но той може да бъде направляван и едностранно при една съзнателна режисура с цел да се постигне определен ефект. Изкуството на дипломатическата сръчност проличава тъкмо в тия предварително изчислени като при шахматна игра мисловни ходове на контрасъбеседника. Похватът на дирижирания диалог се прилага най-често в областта на политиката, но не с по-малко умение и в интимната човешка сфера. Ако се самонаблюдаваме, ще видим колко богато и тънко е нюансирана нашата реч дори в най-обикновения ни живот, по колко различен начин говорим с едно дете, с майка си, с баща си, с жена си, с мъжа си, с братята си, със сестрите си, с приятелите си, с любимата си, с любимия си, с началника си, с подчинените си, с професора си, с учителя си, с учениците си, с продавача, с човека от народа, на изпит, пред аудитория. Всеки път с оглед на психологическата подкладка и партньора ние променяме състава на речниковия подбор, изразните средства, стилния колорит, стилния пласт, интонацията, емоционалния облик и почти целия говорен реквизит от физически фактори: играта на очите, мимиката, жеста, модулацията на гласа, начупената линия на мелодиката, динамичния диапазон на тембъра, неговата звукова багра под влиянието на афекта, гладкия или прекъснат от вълнение говорен поток, късите или по-дълги паузи, замълчаванията и неволното заплитане на езика. Подтекстът на нашата реч може да крие подсъзнателно или съзнателно пред-

намерение да бъдем себе си в най-естествената стилна и емоционална гама на своето „аз“, за да се харесаме, да направим впечатление, да спечелим симпатиите на събеседника си, да се представим в една по-благоприятна светлина, да изтъкнем начетеността и културата си, осведомеността, интелигентността и ерудицията си, да блеснем с качествата на ума си, да го трогнем и изтръгнем от него пари, да го предразположим чрез ласкателство за някаква услуга, да го подтикнем към действие или съпротива, да го спечелим за себе си или да настроим против някого, да го убедим или разубедим в нещо, да разсеем заблуда, да демаскираме машинациите на някого или да го изложим, да не изтървем дума, която може да издаде някаква скрита цел или да ни злепостави служебно или политически, да прикрием вътрешното си отношение към него или други лица, да не му дадем възможност да проникне в нашите истински чувства и мисли. Както се вижда, нагласата не е само стилна, но и емоционална, защото се диктува от нашето вътрешно отношение, т. е. от чувствата ни към него. Така словото се превръща не само в средство за общуване, но придобива емоционален пълнеж, различна стилна багра и динамика в зависимост от събеседника. Динамичното протичане на един диалог зависи от емоционалната натовареност. Афектът поражда светкавични реакции, в които надделява не стилната обусловеност, а емоционалният облик, по-голямата или по-малка способност да се обуздава езикът, да се контролира подборът на изразните средства и да се поддържа разговорът на съответното стилно ниво. Едно слово, една по-къса или по-дълга реплика, едно възражение, възклицание, жест или замълчаване може да предизвика верижна емоционална реакция у нас или събеседника, която при други обстоятелства би останала латентна, и да промени динамичната линия и емоционалния облик на диалога, но преди всичко да го превърне в активно средство за преобразяване на човека, да го подтикне към творческа размисъл, да разреши личните или творческите му проблеми, да го доведе до съдбоносни изводи.

Класически пример и образец на истински диалог представя сцената между кралицата на Испания и инфанта в трагедията „Дон Карлос“ от Фридрих Шилер (първо действие, 5). В него всяка дума е натоварена с емоционално съдържание, всяко слово е индивидуална характеристика, еднократна и неповторима като проява, защото е обусловена както от личните заложби, така и от трагично заплетените съдби и обстоятелства. При това всеки един от двамата партньори в течение на диалога разкрива схващания за дълг, любов и вярност и човешко величие в различна лирична и трагична интонация и гама.

Диалогът с кралицата издава многократна вътрешна обработка от страна на Карлос, натрупване и наслояване на все нови и нови чувства и страсти, спотаен бунт против краля и кралицата, борба да се обуздаят мъчителните кошмари. Мисълта му непрестанно кръжи около нея и чувствата му напират за израз. Обхванат от непреодолимото желание да излее мъката си и по този начин да изясни всички наболели въпроси, Карлос търси непрестанно случай да се срещне с нея, докато тя самата е неподготвена за тази среща, поради което отговаря на неговите въпроси с внезапна реакция на чувствата и отначало не успява да овладее диалога. Във въображението си Карлос неведнъж си е рисувал картината на тази среща, словата, които ще каже на въжделената любима, докосването на скъпата ръка, блаженството от нейното присъствие, но неговите видения само отчасти се осъществяват, защото някогашната принцеса и годеница е сега вече кралица, негова майка и жена на баща му. При това разговорът е само един откраднат миг насаме при обстановка, която всеки миг може да се превърне в явна опасност и за двамата. В този кратък миг между четири очи, който носи характер и на експозиция на трагедията, Карлос трябва да излее цялото си сърце, цялата си неизбушувана мъка, вътрешния си бунт, готовността си да жертвува всичко в името на любовта, дори живота си, всичко, което в безсънните нощи е рушило покоя му и което той е конструирал в неизречени диалози с нея, но едно-

временно с това да разкрие дългата предистория на драмата. Поради напора на най-различни чувства, които се надпреварват за израз, и непрекъснатите контрареплики на кралицата диалогът протича отначало с начупена линия и се разклонява в различни емоционални посоки, без да може да добие сцеплението и тесния контакт, толкова необходим за провеждането на една стройна диалогична конструкция, но тъкмо в тоя си вид той най-ясно дава възможност за психологическото онагледяване на двата афекта: на взбунената любов и на страха пред един такъв разговор, в който всяко слово е натоварено с емоционален заряд. При това кралицата е в плен на един по-силен афект — на страха от краля — и този афект потиска истинските й чувства и свободата на изказа.

Първата част на диалога се движи от стихийната изповед на Карлос и афектното състояние на Елисавета, встъплението поражда неочаквани изблици както от негова, така и от нейна страна. Той се нахвърля с упреци върху нея, а тя го заплашва, че ще разкаже всичко на краля. Създава се истински диалог на драматична диалектика, носен от напрежение и от двата различни стремежа: Карлос да изкаже всичко, което тежи на душата му, кралицата да му попречи да смути покоя на сърцето й и да предизвика гнева на краля:

Карлос *(на колене пред кралицата)*.
Настъпи най-после този миг желан
и Карлос може да докосне любимата ръка!
Кралицата. Каква постъпка! Каква дръзка
престъпна изненада! Станете веднага!
Могат да ни видят. Свитата ми е наблизо.
Карлос. Да стана? — Не, пред Вас тук вечно искам
на колене магесан да стоя,
в тая поза вечно прикован —
Кралицата. Безумецо!
Тая дързост ли Ви вдъхна
моята благосклонност? Как? Нима не знаете,
че към кралицата, към майка си
отправяте дръзновените слова?
Че аз самата — самата аз на краля
за тази Ваша дързост. . .
Карлос. И че трябва да умра?
Нека оттук на ешафота да ме отведат,
за един миг в рая изживян,
смъртта е твърде евтина цена.

Но нейната закана е само едно словесно средство на отстъпление и самосъхранение срещу собствената слабост, защото само няколко реда по-късно тази заплаха добива своя истински емоционален колорит, когато тя иска да предпази инфанта от гнева на краля, с когото само малко преди това го заплашва, и със сълзи на очи го моли да избяга. Така тя сама опровергава заканата си и без да иска, установява емоционална близост на съучастничество, което дава повод за още по-пламенни слова от устата на принца, за да последва от нейна страна още едно емоционално отстъпление с още по-недвусмислена истина на чувствата. Нейната вътрешна устойчивост започва да се руши от лиричния огън на неговата изповед, от изключителната сила на любовта му, от нечовешкото усилие да победи себе си и да преодолее това надвластно чувство. При това колкото и стихийна, речта на Карлос е обгорена до такава степен от възвишения патос и младежкия плам на неговото изключително благородно същество, че действува еднакво експлозивно както със своето емоционално съдържание, така и със словесния разред, който по-късно кралицата ще охарактеризира като „дръзко витийство“. Но дръзкото витийство тук не е еквилибристичен словесен похват, а дълбока същина на стила, израз на пълно сцепление между емоционално съдържание и словесна форма, защото Карлос не е само дълбоко емоционална натура, но и поет по душа и словото не е само външна красива обвивка,

витийска обиграност и реторично изкуство, а непосредствена проява на една поетична душа, свикнала да излива своите чувства в съответен поетически съсъд. Затова и неговата реч завладява и покорява, затова и кралицата се страхува от завладяващата мощ на неговата изповед и го прекъсва почти със същите думи, с които Анна Каренина в едноименния роман се опитва да тури край на изповедта на Вронски и да прекрати верижността на емоционалното въздействие:

Карлос. Ще чакам тук
съдбата си — все едно
дали живот или смърт ще бъде тя. Как?
Нали на тоя миг единствен аз разчитах,
който без свидетели ми Ви дарява?
Нима сега, когато пред своята цел стоя,
да отстъпя пред страха? Не, кралице! Не!
Стотици пъти, хиляди може би, ще се завърти
светът около полюсите свои, преди
да се повтори този случай благосклонен.
Кралицата. Не бива никога той да се повтори.
Нещастнико! Що искате от мен?
Карлос. Кралице! Бог свидетел е, че аз
се борих дълго, тъй както никой
смъртен не се е борил — но напусто!
Сили вече няма моята храброст и аз съм победен!
Кралицата. Нито дума повече — покоя ми щадете!

Победена от неговата всеготовност, Елисавета постепенно се прикрива зад почитта си към краля, без да отрича любовта си към принца, но едновременно с това тя овладява диалога, нейните реплики добиват убедителност и морална сила, защото успява да намери разрешение в една по-възвишена задача и да подчини личната съдба на надлични идеали. В това отношение тя проявява държавническа мъдрост и благоразумие на истинска кралица. Със своето овладяно вече слово тя успява да укроти бурята в душата на принца и да измести разговора на държавническа плоскост. Последната част от диалога бива издигната на едно много високо ниво. Инфантът губи все повече позиции, диалогът все повече се изплъзва от неговата власт и режисура, кралицата взема все повече превес, привидно личните чувства отстъпват на заден ред пред дълга към родината и необходимостта да се подчинят на съдбата. С цялото благородство на своето сърце тя му противопоставя една по-велика цел: любовта към Испания:

Първата Ви любов
бе Елисавета. Испания нека бъде втора!
Отстъпвам Ви с радост, мили Карл,
на тая втора, по-добра любима!

Нейните реплики са импровизации, наложени от момента и развитието на диалога, който сега преминава в една нова фаза на изравняване на чувствата и страстите, в една възвишена надлична задача. Сега кралицата поема изцяло режисурата на диалога и говори с тон на емоционално, нравствено и словесно превъзходство. Преодоляла първите импулси на неочакваната среща, тя се проявява също като голяма майсторка на словото, от което лъха и величието на една нравствена личност, съумяла да овладее своите лични чувства в името на дълга и моралните повели. Елисавета е най-чистият образ на жена в цялата галерия от женски класически образи в творчеството на Шилер. Едновременно с това Шилер ѝ вдъхва и трепетното слово на непосредствено въздействие. Въпреки волята си Карлос бива включен в друг емоционален и мисловен кръг, съвсем неочакван за неговите предварително конструирани диалози. Само в края на този напрегнат диалог настъпва изравняване и на първата тема — любовта. Това изравняване е толкова стаено и толкова възвишено в своето себеотрицание, толкова в стила на просветлена човечност и класическа завършеност, че пора-

зява с победата на моралния човек. Самият инфант не може да задържи възхищението си от моралното величие на Елисавета и се хвърля развълнуван в краката ѝ:

Колко възвишена сте, о божествена! — Всичко,
всичко, което искате, ще сторя! — Тъй да бъде!

Диалогът фактически е завършен и нищо не биха могли да си кажат повече, както в едно предаване, когато говорителят казва: край! Но точно в този момент на пълно откъсване от първата тема диалогът добива нерв и сцепление и свързва двамата партньори в едно емоционално звено, от което ще се породят новите динамични сили на развитие. В последния миг от този диалог зазвучава отново първата тема като някакъв лайтмотив. Това, което кралицата се пази да признае и издаде, сега се изплъзва от нейната уста и по тоя начин раздвоява драматичното развитие и го тласка по две линии: открито като политическа акция и подмолно като продължение на любовната интрига между инфанта и кралицата с всички поддействия от второстепен характер:

К а р л о с. Заклевам се в името на всемогъщия бог,
заклевам се, че навеки — о боже! Не!
Че навеки ще замлъкна, но не навеки ще забравя!
К р а л и ц а т а. Могла ли бих от Карлос
да изисквам това, което самата аз не искам да забравя!

Така диалогът довежда до моралното преображение на Карлос и илюстрира по най-ярък начин взаимодействието между двама партньори и постепенното преминаване от едно душевно състояние в друго, както и всичко, което остава в подтекста: а именно любовта на кралицата към инфанта, която тя успява да подчини на дълга. Въпреки изравняването, постигнато в диалога, за всекиго е ясно, че той ще продължи както в главата на Елисавета, така и в главата на Карлос, че пак ще заработи ротационният механизъм на непрекъснати нови профилировки и репродукции, защото всеки истински диалог, колкото и да е незначителен, продължава и след като е привидно приключен, да занимава съзнанието ни под формата на верижни емоционални реакции и да кръжи дотогава, докогато под влиянието на непрекъснатите репродукции настъпи освобождаване на психиката от него или бъде превключен в нов диалог. Колкото и да е искрен Карлос в решението си да трансформира любовта си към Елисавета в любов към Нидерландия и така да изпълни нейната молба, това не му пречи пак да мечтае за нея, да възпроизвежда тръпния диалог с нея, особено нейните последни слова, да го преконструира в нови профиловки и по-късно да възликува и да повярва, че тъкмо тя, а не някоя друга му назначава среща. Пълната обсебеност на мисълта му от нея го прави неспособен за трезв размисъл и преценка на фактите и събитията и така, без да иска, в своята заслепеност той скачва главната фабула с подфабулата с принцеса Еболи, превръща принцесата в свой антагонист и така неволно раздвижва целия апарат от интриги, съперничество, доносничество, подмолни домогвания, долни страсти и тласва развитието на действието към трагична развръзка.

Един кратък диалог може да разкрие чувствата от съдбовно значение за живота на двама души, както в „Анна Каренина“ на Толстой. Този диалог се осъществява едва в края на първата част на романа, но сплита трагичния възел на действието, което оттук нататък се развива с напрежение, характерно за драмата. Още в този кратък диалог при един мигновен престой на влака проличава съдбовното свързване на Анна Каренина и Вронски в едно трагично единство на жизнена необходимост. Рядко един диалог, изказан с толкова кратки и прости думи, е толкова изчерпателен по вътрешно съдържание и категоричност на неотменна съдба, толкова експлозивен като двигател на емоционални реакции. Един диалог, който преобразява живота и на двамата. В духа на беле-

тристичната техника душевното състояние на двамата герои бива допълнено от ремарките на автора:

В първия миг на тази неочаквана среща я обхвана чувство на радостна гордост. Не беше нужно да го пита защо е тук. Тя го знаеше точно така, сякаш той ѝ го беше казал, че е тук, за да бъде там, където е тя.

— Не знаех, че и Вие пътувате. Защо пътувате? — запита тя, и неудържима радост и оживление засияха на лицето ѝ.

— Защо пътувам? — повтори той, гледайки я право в очите. — Вие знаете защо. Аз пътувам, за да бъда там, където сте Вие — каза той. — Не мога иначе.

Той каза това, което душата ѝ желаеше, но от което нейният разсъдък се боеше. Тя нищо не отвърна. На лицето ѝ той видя изписана борба.

— Простете ми, ако думите ми са Ви неприятни — заговори той покорно. Той говореше учтиво, почтително, но така твърдо и настойчиво, че тя дълго не можа да отговори нищо.

— Лошо е това, което говорите, и аз Ви моля, ако сте добър човек, да забравите това, което казахте, както и аз ще го забравя.

— Нито една Ваша дума, нито едно Ваше движение нивга няма да забравя и не мога...

— Стига, стига! — извика тя, мъчейки се да придаде на лицето си строго изражение.

Трепетното напрежение на този диалог се предава и на читателя, защото заедно с героите и той чувствува съдбовността на този превратен момент. „Не мога иначе“ — едно просто и кратко изречение, но с него Вронски казва повече, отколкото ако се беше разпрострял надълго и нашироко върху дълбокото чувство, което в този момент изпълва сърцето му, и беше преминал към истинско любовно обяснение, което би превърнало тази сцена в банално приключение. Нейните думи на отбрана не го засягат, защото с интуицията на влюбен той чете в душата ѝ, както и тя в неговата. За него е повече от ясно, че и за нея любовта е придобила смисъл на живот. Тази увереност, тоя невидим вътрешен контакт, който от само себе си се установява между двама влюбени, Толстой е предал неподражаемо както тук, така и в душевното състояние на Анна и Вронски след този диалог и неговите превключвания по-късно в нова диалогична постановка.

Диалогът между Анна и Вронски носи особеностите, които отличават драмата от романа, но това обстоятелство не го лишава от драматичност. Той не съдържа елементи на експозиция, миналото не участвува като изложение в настоящето, както при Карлос и кралицата, защото в духа на повествователната техника е вече разказано от автора. Диалогът идва като кратка интродукция, за да се предаде действието, четката и палитрата в ръцете на действуващите лица и чрез словото и психическата реакция, интонацията и израза на лицето да се нахвърлят образите на Анна и Вронски в една обстановка на съдбовен поврат в техния живот. Драматичността на този момент може да се изрази само чрез диалог, но не и чрез повествование. Толстой е почувствувал това много добре и прибягва до тази сцена, кратка по израз, но внушителна и незабравима по съдържание, ефект и картинно изображение: малката станция, беснеещата буря, потъналите в сумрака хора, вагони и стълби. Диалогът не носи следите на продължителната вътрешна обработка, нито на подробно или вариативно конструиране, както при Карлос и кралицата. Срещата между двамата се осъществява преди още диалогът да е изферментирал като диалог с Анна изобщо, защото, когато решава да я последва, Вронски слуша само гласа на първия импулс на сърцето си, който той чувствува като жизнена повеля. Той повтаря това, което за него е вече установено като непоклатима истина на сърцето. Докато за него срещата не крие изненада, върху Анна действието е експлозивно, защото тъкмо в този момент по трепета на сърцето и радостното оживление в цялото ѝ същество тя осъзнава дълбоката истина на чувствата. Преди да изрече Вронски каквото и да е, с интуицията на влюбен, тя знае какво ще каже той. Нейният въпрос, изречен автоматически, само отключва репликата и го накарва да потвърди устно това, което вътре в себе си тя вече знае. Репликите на отстъпление от нея-

на страна не упражняват никакво влияние върху Вронски, защото лицето ѝ говори по-красноречиво и опровергава истинността на словата ѝ. Диалогът, колкото и кратък, завършва със същата поанта, с която завършва и диалогът между Карлос и кралицата: на молбата ѝ да забравят тази сцена Вронски отговаря, че няма да забрави нито една нейна дума, нито едно нейно движение, нивга няма да забрави и не може да забрави . . .

Както в драмата, така и тук в романа диалогът отсега нататък получава своя истински живот в душите им и образува връзката между тях. Докато малко преди това Анна живее с мисълта, че всичко между тях е свършено и бърза да напусне Москва, за да тури край на това опасно увлечение, което в известни минути ѝ се вижда като леко приключение, сега изведнъж то се налага неотменно на мисълта и сърцето ѝ. С нарастващо напрежение и вълнение тя непрекъснато възобновява във въображението си разговора, докато стига до едно състояние, в което словата изчезват и остава само чувството на страшна близост, породена от минутния разговор и някаква необяснима тревога. Отначало тя я измъчва, но после се превръща в радостна, топла възбуда. Напрегната и възбудена, тя задрямва едва на разсъмване, за да се събуди бодра и освободена от тревогата на нощта.

С не по-малко майсторство предава Толстой и състоянието на Вронски след този разговор. И той прекарва нощта в безсъние и възбуда, но неговото състояние е много по-напрегнато от всевластното желание да бъде до нея, да я види отново, да я слуша. Потънал напълно в себе си, той никого не вижда, не чува, чувствува само, че всичко се събира в една единствена мисъл за нея. Едва сега той започва да обработва диалога, да извиква във въображението си думите ѝ, образа ѝ, израза на лицето ѝ, походката ѝ, да сплита миналото с възможното бъдеще. При него в много по-висока степен се проявява потенциалната сила на диалога със закъснител с неговите зрителни и слухови халюцинации. На гарата в Петерсбург той долавя в погледа на Анна за миг щастливия отблясък от краткия разговор и сърцето му трепва в предчувствието за някакво неизпитано щастие.

Радостният отблясък на този разговор озарява душите и на двамата, когато два месеца по-късно те се срещат в дома на княгиня Бетси и в новия диалог бива превключено съдържанието на първия, само че в по-интимна гама и атмосфера на взаимна тайна, която създава у тях чувството на съпринадлежност. Отдалечението по време от първия разговор и вътрешната разработка са изменили доста от неговата дословност, затова пък емоционалното напрежение е покачено и първоначалната формула „не мога иначе“ и „трябва да бъда там, където сте Вие“ добива нови вариации и нова постановка, защото сега Вронски говори не само за себе си, но става тълкувател и на нейните чувства. С изострената интуиция на всички влюбени той чете в душата ѝ дори когато думите ѝ опровергават безмълвния говор на сърцето и чувството.

— Що искате от мене? — попита той просто и сериозно.

— Искам да отидете в Москва и да поискате прошка от Кити.

— Вие не искате това — каза той. Той видя, че тя говори това, което се насиля да каже, а не това, което иска.

— Ако ме обичате, както твърдите — прошепна тя, — то направете го, за да бъда спокойна.

Лицето му просия.

— Нима не знаете, че за мене Вие сте целият живот; но аз не познавам спокойствие и не мога да Ви дам. Всичко друго, любов. . . да. Не мога да мисля за себе си и за Вас отделно. Вие и аз сме едно единство. Не виждам занапред спокойствие нито за себе си, нито за Вас. Аз виждам възможност за отчаяние, нещастие . . . или виждам възможност за щастие и, то какво щастие! . . . Нима е то възможно?

Диалогът завършва като първия диалог с молбата ѝ да не ѝ говори вече никога за любов, но тези думи не отразяват нейните истински чувства, те са само един

безуспешен опит от нейна страна да подчини любовта на дълга — пак една успоредица към диалога между Карлос и Елисавета. Тя предлага приятелство, но и тоя път в погледа ѝ Вронски прочита истината:

— Не можем да бъдем приятели. Вие знаете това сама.

И тук Толстой проявява усета на голям майстор и сърцеведец и не дава веднага поантата, а я запазва за съвсем кратък диалог пред вратата на раздяла и тъкмо поради това той действува много по-ефектно в своята изразна сила и съдбовност:

— Вие нищо не ми отговорихте. . .Вие знаете, че не дружба ми е нужна, за мене има само едно щастие в живота: това слово, което Вие така не обичате. . .да, любов. . .

— Любов. . . повтори тя бавно със заглушен глас. . . — Аз затова не обичам това слово, защото за мене то значи твърде много, много повече, отколкото Вие можете да си представите.

Сравнени двата диалога — между Карлос и кралицата и Анна и Вронски — ясно проличава разликата и емоционалният обхват с оглед на различните задачи на драмата и романа. Шилер трябва на едно място в сгъстен вид да изнесе както политическата ситуация, така и предисторията на събитията и да сплете нишките на бъдещото драматично развитие, докато Толстой има възможност да разхвърли диалога в разгръщането на фабулата чрез любовната интрига, но наред с това да вплете в нея и странични действия и да нахвърли широко жизнено платно на руската действителност.

От тези два диалога проличава ясно разликата между информация и диалог. Простата информация не изисква предварителна психическа подготовка, тя е спонтанна и внезапна, наложена от случайни или предварително създадени обстоятелства и не впряга активно психиката ни в обработката си, защото най-често няма психологическа и характероложка предпоставка и подкладка. Нейният индивидуален облик се изразява в по-умелото или по-несръчно мисловно, стилно-езиково и техническо оформление, но то далече не е в състояние да изобрази вътрешния човек и неговите многостранни емоционални прояви, нито пък притежава силата на художествено внушение и емоционална изповед, с която ни покорява един истински диалог. Изпълва ли ни едно чувство, една мисъл, напират ли те за словесен изказ, неусетно те завладяват душевния ни живот и се налагат до такава степен на съществуването ни, че и да искаме, не можем да се освободим от тяхната тирания. Ротационният механизъм е поставен в действие и дни и нощи съзнанието ни е обсебено от склаждането на един диалог, който трябва да изнесе навън вътрешната ни тревога или мисълта, която ни занимава. И тъкмо по продължителността на вътрешната обработка се различава истинският диалог от информацията, особено когато съдържа активни емоционални съдържания от съдбовно значение за нашия живот. Макар да са дадени в различна емоционална и динамична гама, двата диалога от „Дон Карлос“ и „Анна Каренина“ ясно илюстрират колко дълбоко тяхното съдържание, тяхната динамика и конструкция са свързани с емоционалното „аз“ на двамата партньори и колко много се различават от един чисто информативен разговор, който угасва едновременно със своя завършък. *Една от най-съществените особености на истинския диалог е, че той не угасва със своя завършък, а продължава против волята ни да се обработва в нови профилировки и комбинации*, да се превключва в други диалогични постановки или да превключва архивни материали от минали разговори, да покачва вътрешната температура на чувствата.

Макар по начало диалогът да има своя рамка и динамика на протичането: завръзка, развитие и край, тя е подхвърлена на неочаквани обрати, усложнения, заплитания, задълбочавания, философски размисли, навлизане в други психологически състояния и стилни пластове и по тоя начин разкрива вътрешния човек в най-различни аспекти на неговото „аз“, показва го във всички негови динамич-

ни преображения на чувствата, афекта и стила. В процеса на ротационното кръжене, възбудено от един диалог, лиричните или драматични чувства, възбудата, възмущението, гневът или озлоблението, накипялата страст и безпаметен гняв понякога се трансформират в по-стаен или по-примирен стил, защото сме избушували силата на първия емоционален взрив, но тъкмо по същия път може да настъпи обратното явление: в кръговрата на ротационния механизъм да пламне от малката искра буен огън, който да превърне дребния повод в изстъплен афект, в пламенна жажда за мъст и унищожение дори с цената на собствената погибел. Сам човек не познава истинските измерения на своите емоционални реакции, особено ако те се направляват от една престъпна воля, както при Отело от едноименната трагедия и Фердинанд от „Коварство и любов“. Тъкмо при тях проличава силата и скритият потенциал на диалога, на скритото коварство, тъкмо при тях е илюстрирано най-ярко как един диалог, дирижиран с похватите на изтънчено психологическо и словесно майсторство, може коренно да преобрази човека и да го доведе до престъпление. От най-високите върхове на лирично излияние и възвишен стил те изпадат по пътя на вътрешно разпадане и деградация и яростни изстъпления на гнева и ревността и снижен речников реквизит, без дори самите те да са подозирали, че крият в себе си тези възможности на долноразделна реакция и полюсни действия, толкова чужди на тяхното благородно същество. Тяхното вътрешно преображение може да се измери с полюсната диаграма на емоционално-словесния изблик:

ангел, рожба на небесна идилия, чист балсам, прекрасно произведение на небесния ваятел, сладко създание	дявол, сатана, змия, блудница, мръсница, възмутителен изрод, курва

В полюсното люшкане между двете крайности на чувствата както Отело, така и Фердинанд преживяват моменти с обратна профилировка, когато виждат любимата си „ту чиста — ту нечиста“, но точно тогава ревността им бива приспорена с нови импулси на ерозиращо коварство, за да ги доведе до престъпление.

Но, както ще видим, в диалога се крие и огромен морален потенциал, който може да доведе до пълно вътрешно преображение в положителен смисъл, например при Креон от „Антигона“, президента от „Коварство и любов“, леди Милфорт от същата трагедия, Мария Стюарт от едноименната драма, Жана Д'Арк от „Орлеанската дева“ и още много други.

Вътрешният контрол и съзнателна режисура на разговора нараства, когато чрез средствата на езика ние искаме да се представим в по-благоприятна светлина или се мъчим чрез него да догоним някаква цел. В обикновения живот често пъти разговорът се направлява от съзнателния и невинен стремеж за по-добро впечатление, но едновременно с това с речта е дадено едно от най-опасните средства за заблуда и подвеждане на събеседника ни. Тя може да бъде съдбоносна и за нас, когато в афект изгубим контрола над себе си и се разкрием в една светлина, неблагоприятна за нас, или издадем скритите си намерения. Оттам поговорката: Език мой, враг мой.

Колкото по-виртуозно се овладяват многобройните реалии на речта и емоционалните ѝ преображения — когато тя престава да бъде непосредствено огледало и покритие на нашата личност, — толкова по-лесно може да се използува тя като артистично средство за измама, заблуда и подвеждане. В такъв случай тя престава да бъде непосредствен автопортрет на нашето истинско „аз“, а представя овладян артистичен похват, артистично-стилна имитация за преображение според случая. В тоя си вид диалогът на артистичната имитация се използува във всекидневния живот в умален мащаб почти от всяко човешко същество, и в увеличен мащаб като рафинирано средство от авантюристи, мошени-

ци и престъпници, които владеят изкуството на артистично и стилно превъплъщение и шествуват през всички социални положения, като изпълняват ролите си със завидно майсторство. В романа си „Изповедите на Феликс Крул“ немският писател Томас Ман разглежда проблема за тази житейска и езиково-стилна имитация, пренасянето и виртуозното овладяване на емоционално-стилните реквизити и дарбата на артистично преображение в сферата на авантюристично-криминалното. С еднакво майсторство Феликс Крул се превъплъщава както съсловно, така и в поведение и обноски към всяка среда и провокира социалното разделение на обществото и условните повели и етикет, като показва тяхната несъстоятелност и неестественост, така че те започват да действуват като пародия. В трагедията или комедията артистичната имитация се явява като най-мощен двигател на действието и склаждането и развръзката на конфликта. Шекспир и Шилер са големите майстори в трагедията на двойното портретиране, а Молиер и Хайнрих фон Клайст в комедията.

С особено голямо майсторство е изобразена двойната същина на Клитемнестра в трагедията „Агамемнон“ от Есхил. Своята зловеща демоничност тя прикрива под ролята на любеща съпруга, като създава наред с това и езиково-стилния реквизит. С възвишен химн на радостта тя посреща своя съпруг: „кучето на стадото, котвата спасителна, рожбата единствена, слънчевия светъл зрак след бурята, бистрия поток за жадни пътници“, но цялата тая лирично-възторжена имитация е само артистичен похват, за да го погуби, и в злорадо опиянение и в някакво садистично сладострастие да разкрие в репродукцията на убийството цинизма, психиката и стила на закоравял престъпник: „два пъти го ударих, с двойно викане отпусна той тяло. Като падна наземи, прибавих трети удар — в чест на адския владетел, избавителя на мъртвите.“

Обратното явление на недостатъчна адаптация и на артистична немощ се наблюдава при хора, при които общественото положение е изпреварило изграждането на психиката, поведението и езиковите средства, необходими за това ниво. Ако не притежава естествената склонност към бърза психическа, езикова и културна нагласа или артистичната дарба на преображение, човек изпада поради голямото разцепление между социалната среда, психика и стилно-езиков пласт в категорията на „парвеню“ и започва да действува карикатурно със своите прояви като Бай Ганьо на Алеко Константинов. Изобразен върху една още по-контрастна действителност, каквато е западноевропейската, неговият образ добива външно все по-колоритни хумористични очертания на негативно концепиран тип на български парвеню от миналото столетие, но напълно погрешно би било да се разглежда той в тоя хиперболизиран вид, в какъвто го изобразява на места авторът, само като отрицание. В него са заложени възможностите за едно положително бъдещо развитие, когато временната дисхармония в проявите на неговото още ненапълно адаптирано същество ще бъдат изравнени чрез жизнеспособната му психика, практически насочен интелект, бърза схватливост и дарба към нагласа. Един по-съвършен тип на парвеню е изобразил Томас Ман в романа си „Доктор Фаустус“. В лицето на фабриканта Булингер се крие друг събрат на Бай Ганьо, но даден в едно по-късно развитие на своята личност, когато вече е преодолял акутния стадий на хумористично действуващо разцепление между психика, език и околна среда. Парвенюшината на неговата личност се проявява все още в пищните вечери, които дава на известни литературни и музикални светила, в суетното задоволство, с което демонстрира богатата си дискотека и дилетантското си художествено производство.

Една дума от един наглед съвсем обикновен диалог може да отключи емоционални верижни реакции, ако съдържа за нас някакъв емоционален код, но тя може да изиграе и ролята на характероложко разкритие и да ни покаже партньора в съвсем друга светлина. Една единствена дума или един единствен израз,

заедно с техните психо-физически фактори може години по-късно да отключи представата за личността, толкова дълбоко говорът и индивидът се сливат в едно физиономично единство в нашето съзнание. Чувате я дори от устата на друго лице и веднага пред погледа ви възкръсва представата за първоизточника, той застава като жив пред вас заедно със звуковите и интонационните особености на речта си, или ако не се осъществи веднага сигналният контакт, дни поред съзнанието ви е заето с мисълта: къде съм чувал тая дума? Между един бивш концлагерист и бившия началник на концлагера, който сега под друго име и с променена външност и професия успява да заличи следите от миналото си, се завързва години по-късно дружба. При една разправия с трето лице от устата на разгневения бивш началник се изсипват куп ругатни, но една от тях особено се налага на съзнанието на неговия приятел, а именно полската ругатня „сукин сине", изречена със съответната интонация и мелодика. Някаква скрита сигнална инсталация започва да работи в главата на бившия концлагерист. Къде е чул тази дума, и то със същата интонация? Ротационният механизъм е раздвижен, цели нощи тая мисъл смущава съня му, не му дава мира и покой и изведнъж озарението идва: в концлагера. Личността на бившия началник е демаскирана и идентифицирана благодарение само на тази ругатня и нейната психофизическа рамка. Това показва до каква степен словото се превръща във физиономичен белег и познавателен фактор за разкритието на личността. По тая причина словото и гласът могат да изиграят издайническа роля дори повече от външността, която с годините се променя или може съзнателно да бъде променена и така да заблуди всекиго, дори и най-близките ни хора. Дори телефонът, който деформира отчасти човешкия глас, не може да заличи физиономичната характеристика на индивидуалния говорен апарат както що се отнася до фонетичните особености в учленението, така и до структурата и характероложките белези на речта, поради което, за да се заблуди партньорът, се прави опит да се изменят всичките тези физиономични сигнали чрез кърпа на устата.

Вече отбелязахме, че една от най-характерните особености на истинския диалог е, че той не угасва със своя завършък. Способността на човека да се раздвоява и да се превъплътява в своя езиков партньор, да поема функцията му и мислено да продължава един прекъснат или привидно довършен разговор е много характерна не само за творческия процес на мислителя или писателя,но и за обикновения човешки индивид. *Диалогът със закъснител* има като първооснова винаги един минал разговор или емоционални взаимоотношения: любов, ревност, спор, различни мирогледни схващания, разправия, които продължават да действуват като „дразнител" и предизвикват цяла серия от нови диалози с мислен събеседник, с реплики и контрареплики.По тоя начин се отреагирва всичко недоизказано, всичко, което сме пропуснали да кажем и възразим било защото мисълта ни още не е била достатъчно творчески афектирана, било защото находчивостта и асоциацията ни са били сковани от смущение или някакъв друг афект — възбуда, гняв, вълнение, било защото репликата, породена някъде дълбоко в подсъзнанието, все още не е изкристализирала в словесен израз. Нерядко причината се крие в самия събеседник или в неговото обществено положение, което ограничава и спъва свободата на изказа ни. Човешката психика не може да се примири с тая непълна реакция и изява на личността и търси начин за уравновесяване, ако няма възможност да продължи диалога на дело, тъкмо в конструирането на един диалог или серия от диалози, в който да разгърне напълно своите емоционални, интелектуални и езикови възможности. Под формата на верижна емоционална и интелектуална реакция той продължава да занимава съзнанието ни и след като привидно е приключен. Мисълта ни е афектирана творчески и кинетически тъкмо от незадоволството от протичането на диалога, който ние чувствуваме все още като незавършен, като недостатъчно отражение на нашата емо-

ционална и интелектуална индивидуалност. В процеса на това недоволство ние продължаваме вътре в себе си диалога и чрез непрекъснати нови профилировки, по пътя на реплика и контрареплика се добираме — с известно закъснение — до всичко онова, което сме пропуснали да кажем или е трябвало да кажем. Макар че отсъствува сега, нашият събеседник продължава да ни действува като подбудител и стимулант, ние възпроизвеждаме отново разговора, обогатяваме го с нови вариации и нови обрати с тая разлика, че сега вече проявяваме оная свобода, находчивост и логична острота в контрарепликите, пълния израз на чувството, които при осъществяването на диалога са ни липсвали. Чрез новите профилировки стигаме до убедителни изводи и решения и до освобождаване на психиката. Така или това трябваше да му кажа. Отговорът е намерен и диалогът приключен. Всеки от нас е преживял състоянието на диалог със закъснител, като почнем от състоянието на изпит, когато езикът ни се заплита и в объркването то унищожаваме впечатлението за солидна научна подготовка и със закъснител изпадаме в такава трескава възбуда, че ако имахме възможност да повторим изпита само един час по-късно, бихме смаяли екзаминаторите с блестящите си отговори, и стигнем до настойчивото натрапване на един несполучлив или недовършен за нас диалог, неуспеха на който трябва да отреагираме в съзнанието, докато се освободим вътрешно и добием увереността, че сме прави, че не сме останали длъжни на нашия събеседник или обратно, че ние сме виновни, че той има право, или се доберем чрез някакъв внезапен ход или завой на мисълта до съдбовно решение, до някакъв нов изход. Но един диалог може и творчески да оплоди мисълта ни, стига да е успял да постави в действие мисловно-емоционалния мотор и да ни подтикне към творчески размисъл и превъплъщение. Още Сократ е открил продуктивната стойност на диалога при разрешаването на философски проблеми. В своята чиста форма на познавателно средство той е метод на философското мислене, в сплитането на познавателните изводи с емоционални въздействия той е обект на драмата, в творческия или личния живот на човека той играе ролята не само на познавателно средство, но така също и на творчески фактор или двигател на емоционални или морални реакции. Един диалог, макар и с действие на „закъснител“, може да преобрази целия ни живот и да промени изцяло мирогледа ни. Много често озарението или просветлението идва точно тогава, когато най-малко го очакваме, посред нощ или в друга обстановка — едно доказателство, че в подсъзнанието ротационният механизъм е продължавал да се върти и да обработва диалога, макар външно да сме имали чувството, че сме ликвидирали с него.

В диалог със закъснител се извършва преображението на леди Милфорт от „Коварство и любов“ на Шилер. Комбиниран с проекция за бъдещето, той е една от най-безпощадните вивисекции над себе си. Захвърлила маската на своята артистична роля, леди Милфорт израства тук в морална личност, която под влиянието на разговорите с Фердинанд, камердинера и Луиза намира себе си и разчиства сметките си с миналото, за да остане вярна на своето потъпкано „аз“:

Какво бе това? Какво стана с мене? Какво каза тая нещастница? Още о, небе, още разкъсват ушите ми ужасните проклинащи ме слова: В з е м е т е г о! — К о г о, нещастнице? Подарька на твоето предсмъртно хъркане ли? Господи! Господи! Толкова ли ниско съм паднала — тъй изведнъж ли се сгромолясах от всички тронове на моята гордост, та очаквам стръвно това, което великодушието на една просякиня ще ми подхвърли в последната си предсмъртна борба? — В з е м е т е г о! — И това тя каза с един тон, придружи го с един поглед — Ха, Емилия! З а т о в а л и прекрачи границите на своя пол? З а т о в а л и трябваше да се бориш тъй, за да си извоюваш прекрасното име на велика британска ж е н а, че величествената сграда на твоята ч е с т да рухне пред възвишената добродетел на една незначителна гражданска девойка?

— Не, горда нещастнице! Не! Емилия Милфорт би оставила да бъде з а с р а м е н а, но никога п о р у г а н а. И аз имам сила да се откажа.

Четвърто действие, осма сцена

Този диалог е интересен и поради друга причина. Като репродукция той превключва не само съдържанието на един минал разговор, но и всички ония реквизити, които му дават сетивна сила и образно внушение, едно доказателство, че диалогът действува не само със своето словесно съдържание, но и с физико-психическите елементи: макар да не присъствува, Луиза продължава да участвува като стимулант и подбудител на диалога, нейните слова „разкъсват ушите" на леди Милфорт, тя ги чувствува като „предсмъртно хъркане", а тонът и погледът, с които Луиза придружава тези думи, съживяват нейния образ пред очите на леди и покачват интензивността на въздействието.

Експлозивната сила и скритият емоционален потенциал на диалога със закъснител се проявява като морален трус в романа „Анна Каренина" при Вронски след разговора с Алексей Александрович. Пред стаята на агонизиращата Анна, за която според лекарското мнение съществува само едно на сто възможност да победи смъртта, Алексей Александрович разкрива с безпощадна откровеност вътрешното си състояние, желанието си да отмъсти за нанесената обида и на двамата:

„Когато получих телеграмата, аз потеглих за тук със същото чувство, ще кажа дори: аз желаех нейната смърт. Но . . .— той замълча, раздвоен в желанието си да му открие или не чувствата си. — Но аз видях и простих. И щастието на прошката ми откри и моето задължение. Аз простих напълно. Аз съм готов да подложа и другата си страна за плесница, готов съм да дам и ризата си, след като са ми взели палтото, и моля бога само за едно: да не ми отнема щастието на прошката. — Очите му бяха пълни със сълзи и техният светъл, спокоен поглед порази Вронски. — Ето моето положение. Вие можете да ме стъпчете в калта, да ме направите за посмешище пред целия свят, аз няма да я изоставя никога и никога от устата ми няма да чуете слово на упрек — продължи той. — Моето задължение е ясно очертано за мене, длъжен съм да бъда с нея и ще бъда."

Тоя разговор звучи още в душата на Вронски, ротационният механизъм го поема и в неговото непрекъснато вибриране нещата започват да придобиват друг облик. Цялата сграда на неговия досегашен живот започва да се руши, всичко около него, което досега е представлявало някаква ценност и щастие, загубва значението си. Той подхвърля на преоценка и собствената си човешка стойност и изведнъж пада от висотата на своето привидно превъзходство над измамения съпруг, на когото гледа досега като на някакво жалко, смешно същество. Алексей Александрович израства сега много високо над него, а Вронски се чувствува смазан от собственото си нищожество, унижен и засрамен. Ролите се разменят. Той чувствува величието на Алексей и своето падение, неговата правда и своята неправда. Диалогът едва сега му се разкрива в своето истинско значение. В желанието си да прекрати бесния кръговрат на ротационния механизъм, който превключва и целия комплекс от чувства с Анна, Вронски ляга с единствената мисъл да заспи, да забрави, но сякаш раздрусан от силен електрически заряд, той скача изплашен и отново започват натрапливите слухови и зрителни халюцинации:

„Вие можете да ме стъпчете в калта" — слушаше той думите на Алексей Александрович и го видя като жив пред себе си, видя с трескавия руменец и блестящите очи и лицето на Анна, гледащо с нежност и любов, но не него, а Алексей Александрович, видя и своята, както му се стори, глупава и смешна фигура, когато Алексей Александрович дръпна ръцете му от лицето."

Диалогът бива непрекъснато обогатяван с елементи на деформиране и деградиране на собствената личност и възвеличаване на Алексей Александрович. Колкото повече се мъчи да се освободи от натрапливото обсебване на мисълта му от този диалог, толкова повече той попада под неговото въздействие. Към основния емоционален афект се превключват нови спомени, нови образи, нови диалози, дори моменти с обратна профилировка на времето на безметежното щастие, но веднага към тяхната светла брънка се закачва последният диалог на унижение и падение. Вронски се опитва да пропъди натрапливите представи, да наложи друго съдържание на ротационния механизъм, да заспи, но усилието

и бъркотията в мозъка му едва не го подлудяват. Осъзнавайки безсмислието на живота си без Анна и под въздействието на афекта от диалога с Алексей Александрович, той посяга към револвера.

Към диалога със закъснител спадат тъжните недовършени или неосъществени разговори с миналото или наши скъпи покойници, отнесли със себе си част от сърцето ни и смисъла на живота ни. Това, което сме пропуснали да им кажем приживе, ние поверяваме многократно на един мислен диалог със закъснител. Едва сега намираме изразите, които най-пълноценно отразяват нашата мисъл, нашите чувства, едва сега се осъществява чист и непосредствен контакт, какъвто приживе не сме могли да осъществим. Наред с това възникват вечните въпроси за смисъла на любовта и живота, за смъртта, които превръщат диалога в изповед и философско-лиричен дневник. В кръговрата на ротационния механизъм диалогът се избистря и изкристализира едва ли не в готова лирично-философска форма, в лирика, прорязана от лирични изблици и римувания или ритмични откъси, отначало може би още фрагментарни и нестройни, но в развитието си все по-единни и завършени, докато добият излитъка на някакво тайнство между двата свята: на тленното и нетленното битие.

Копнежът по мъртвата любима прекосява като мост зиналата пропаст между живота и смъртта, за да я открие между безплътните сенки. Нека само да си припомним вдъхновените „Химни към нощта“ на Фридрих фон Харденберг—Новалис, неговите лирично-философски излияния пред мъртвата годеница София фон Кюн, за да почувствуваме силата на копнежа, който превръща тъмнината на нощта в светъл ден на пълно слияние с любимата.

През същото чистилище на страданието минава и нашият поет П. К. Яворов, и то два пъти: първия път, когато смъртта покосява цветущия живот на Мина Тодорова, а втория път, когато Лора Яворова се самоубива. Първия път той преодолява мъката си, като написва отначало парижкия си „Поетическо-философски дневник“, а след това освобождава душата си от бремето на наслоените огорчения и конфликти чрез драмата „В полите на Витоша“. По собствен път той достига до целебната сила на отреагирането на страданието чрез активната творческа изповед било чрез дневници, драма, поезия или друга поетическа форма. Смъртта на Мина поставя в действие ротационния механизъм и отключва цяла поредица мислени диалози, но сега те не прерастват в чисто лирически излияния, както когато нейната любов го вдъхновява за най-прекрасните любовни песни. Душевният трус е много силен и самата първооснова на преживяванията е много по-сложна и по-драматична, за да може лиричната форма да освободи душата му от назрелите проблеми в нея. И без това поетът отдавна търси друг жанр, друг по-подходящ съсъд за проблемите, които го вълнуват, по-широк обхват на поетическа изповед и философски размисъл. Засега той само записва първите проблясъци на тия мислени диалози за същността на любовта, за смисъла на битието, за смъртта, за тайните на небитието. Той потъва в мистични сънновидения, в които Мина добива реални очертания. На Боян Пенев той изповядва:

„Живея сам със скръбта си и не искам да я лекувам. Тя остава едничкото нещо, което ме свързва със света. . .Но моите страдания са толкова реални, че никакво художествено въплъщение не може да ме удовлетвори. . . .Стиховете ме отвращават почти. . . Работата е, че имам нужда да се изкажа по-напълно, по-ясно.“

Чисто интуитивно той налучква стила на немските романтици и нахвърля своите мисли, прозрения и озарения, откровения и мистични настроения и чувства под формата на къси фрагменти, каквито Новалис печати в списанието „Атенеум“ под заглавието „Цветен прашец “(Blütenstaub). При Новалис мислените диалози с мъртвата София се изливат в съсъда на лирико-философски химн, при Яворов те се оформят спонтанно в оная литературна форма, която най-мно-

го подхожда на неговата многолика скръб и нараненост — в трагедията. Но тоя процес на творческа трансформация трае по-дълго, защото към личното страдание трябва да се превключват като необходима съставна част преживяванията от сблъсъка с една социална действителност с доста вкостенели схващания за обществен морал.

По пътя на едно и също страдание, на един и същ диалог и Новалис (1772—1801), и Яворов стигат до едни и същи изводи, вълнуват ги едни и същи проблеми и чувства. Без да е повлиян пряко от немския романтик, Яворов почти повтаря неговите думи, защото са изникнали от една и съща скръб. Новалис пише:

„Тя ме обгръща непрестанно — всичко, което още правя, правя го в нейно име. Тя беше началото — тя ще бъде и краят на моя живот."

Изповедта на Яворов обаче има един плюс на съкровеност и задушевност, защото диалогът му се води не в трето лице — „тя" — , а пряко с мъртвата Мина във второ лице — „ти" — и по тоя начин действува със силата на непосредственото внушение като разговор между два свята, като опит да се преодолее пространството и да се стигне онова далечно отвъд, непостижимо за обикновения смъртен. Отначало нахвърляни несвързано, бележките в неговия дневник имат все пак една единна първооснова: всеобхватната мисъл за Мина. Вътрешната подчиненост на неговия живот под това всеобхватно чувство се превръща едва ли не във физиологична жизнена функция: в дишане, в зрение, в мисъл, в движение, в живот, в бъдеще:

„Аз дишах и гледах чрез тебе. Аз живях чрез тебе. А ако мечтаех, аз мечтаех само да бъдеш, да те зная, че си, да дишам, да живея. Всяка моя мисъл, всяко мое дело беше от тебе и за тебе. Ти бе началото на всяко мое движение. Ти стоеше в края на всички краища, додето можеше да види окото ми. Аз не помнех да бях живял, преди да те бях видял. Не, аз не помня, да не съм те знаел някога. Бъдещето, аз го наричах с твоето име. Бъдещето и миналото."

От безсилието да прекрачи границата между живота и вечността, от мисълта, че не може да потъне в топлината на нейния поглед, да почувствува ръката ѝ в ръката си, произтича дълбокото му отчаяние. От друга страна, той я чувствува като вечност в себе си и затова не може да се примири, че тя е била и вече я няма. Това, което неговите смъртни, несъвършени очи не могат да лицезрат, постига неговата наболяла душа, тя прониква зад завесата на непонятното:

„Ти ме зовеше. Ти говореше на душата ми. Ти беше в душата ми. И аз изпитвах во всичката му мистериозна сила това чувство на твоето присъствие, на твоето живо присъствие."

В непрекъснатия кръговрат на ротационния механизъм диалозите все повече се задълбочават и докато отначало са само мисловни и емоционални построения, сега се придружават и от зрителни и сетивни халюцинации, едно душевно състояние, намерило израз и в химните на Новалис. В третия химн, написан в ритмична проза, поетът стои безутешен пред гроба на София и през сълзи вижда как нейният гроб се пръска в облак прах. През облачната завеса Новалис съзира просветления лик на любимата, простира ръце към нея и в прегръдките ѝ изплаква възторжените сълзи на новия живот.

Халюцинацията на Яворов е на синора между действителност и сън, такава, каквато е била Мина винаги в неговото въображение: материална и рожба на един поетичен сън, отматериализирана мечта, две хубави очи, слънце, идеал и видение от някакъв друг свят:

„Странен сън. Аз виждам твоя гроб. Аз виждам твоя гроб — и още нещо, което се е случило, което е било. Никога моята душа не е гледала по-ясно. И никога тя не е виждала по-смътно. Ти плачеше и се радваше. И това вечно чувство, че ти си там, над своя гроб, облакътена на своя кръст, очакваща ме, с едно оплакване или с една радост."

Като Новалис поетът стига до тайнството на тъмнината, до нейната мистична мощ на светлина, на целебен балсам, на мистично опиянение:

„Душата ми е жадна за светлина, колко жадна за светлина е душата ми! Аз затворих прозорците, спуснах завесите и направих тъмно.

И стана светло.

С кадифян мек поглед, с черни, развеяни в пространството, тъй останали коси, с влажно топло дихание на полузатворени устни, които искат да промълвят словото на светлината — велика си ти, хубава си ти, животворна си ти, о тъмнина!

Аз затворих прозорците, спуснах завесите, възцари се тъмнина и стана по-светло!

Аз те намерих в душата си, жива,дишаща, шепнеща думи на вечна любов, о мое мило дете!“

В своя дневник Яворов не стига до прозренията на Новалис за смъртта като живот, като възврат към вечната родина. В кръговрата на ротационния механизъм смъртта като проблем намира своето разрешение и диалозите, родени през тези мрачни мигове в неговия живот, се оформят в напълно завършена обработка едва в драмата „В полите на Витоша“ в сцената на гробищата между Мила и Христофоров:

„Любовта, истинската любов, много често пристъпва прага на гроба с радост, като праг на брачна стая. Какво знаем ние? Може би онова слияние на душите, към което хората се рват тъй мъчително, може би то е възможно там. . . Често ние долавяме у себе си някакъв невнятен говор, който сякаш е една молитва за смърт.“

За тая драма самият Яворов казва, че тя се показва на видело, сякаш из тайните на душата му, съвсем обмислена и разработена до най-големите подробности. Мислено той последва Мина в смъртта и така чрез творческия акт намира изцеление.

Докато в трагедията на Мина поетът участвува само като пасивно действуващо лице и дори не може да бъде зрител край нейното легло и на нейните последни мигове, поради което страданието му се подхранва от най-чисти спомени за нейната външност и любов, от нейните вдъхновени и поетични писма, от екстатичността на една любов, в която няма капка сексуалност, защото, както сам признава, той никога не я е пожелавал като жена, при Лора той е активно действуващо лице, непосредствен партньор в дългата борба за всеотдайна обич, но преди всичко съпруг и зрител на последния акт от нейния живот. Лора иска да спаси любовта си от посредствеността, от рутината, тя иска да запази празничната обредност, чистота и красота, но атмосферата около тях и в дома им е душна, напрегната от изкуствено подклаждана ревност, наситена с електричество, пропита от отровните изпарения на наслоения от миналото, от семейни, социални и професионални вражди и ежби, от мъчно прикривана завист и злоба, от подмолни действия на привидни доброжелатели и приятелки в кавички, чиято жизнена задача е да рушат красотата и да опошляват и най-възвишените трепети и да свличат и най-чистите пориви в калта. Заобиколени винаги от нечиста мълва, от бдяща завист и омраза на съперници и на открити ухажьори, на зложелатели и зловещи прорицатели, Лора и Яворов са непрекъснато в обектива на злобата на деня и колкото и да се мъчат да се предпазят от действието на тия отровни бацили, все пак неусетно ги поглъщат. И от едната, и от другата страна има страсти, защото и двамата са с подвижна емоционална структура и страстност. Диалозите им са много сложни и бележат начупената линия на трескава душевна диаграма с големи температурни скокове и падения, на екстремни чувства, върхове на любовна екстатика и низини на баналния разправии с всичките реквизити на най-отрицателни извращения на любовта: на ревност и недоверие, желание да се уязви противната страна, да се отмъсти дори с цената на собствения живот. И Лора, и Яворов участвуват в диалога с всички добродетели и изстъпления на своята пълна човешка същина, защото никой от нас не е ангел. Опитаме ли се обаче да си ги представим вън от тая рамка на отровна атмосфера и външни взаимодействия, и двамата ще засияят в ореола на изключителна чистота и възвишена човечност, на „велика любов“ и „велика ревност“, която не е нищо друго освен нагон към непорочна чистота и стремеж към пълна съпринадлежност.

Трагичната вина и на двамата е, че нарушават приетия порядък на посредственост, че се отделят рязко от сивия поток на делничното като избраници, на които по някаква милост е отредено да изживеят своя живот в най-извисените му прояви, за да спечелят безсмъртие.

Лора обича поета с първородна сила на любовното чувство, за нея истинският живот започва с любовта към него, а Яворов е твърде зает с проблемите на своето творчество, с творчески планове, с нежелани литературни ежби, със служебни задължения, за да се замисли над нейната неспокойна любов и пламенна ревност, за да прочисти нездравия въздух в дома си и прогони бацилоносителите. Едва когато Лора е мъртва, поетът бива изправен лице срещу лице със собственото си Аз и започва да разнищва, преработва и изследва в безкрайни диалози причините за трагичния край. Ротационният механизъм започва да действува веднага след нейната смърт. Отначало у него се включват неприятните диалози от последната разправия и под влияние на тях у поета се поражда известно негодувание към нея, той я обвинява, че със своята пламенна и страстна природа е погубила и него, и неговото бъдеще, че е искала по този начин да му отмъсти, но постепенно в кръговрата на все нови и нови преработки, с превключване и на нейните писма, той стига до истинско слияние с Лора, до истинска преценка на нейната „велика любов", на нейната „велика ревност" и на своята „велика скръб". Когато неговите близки се опитват да хвърлят обвинения срещу нея, той ги заклина да не петнят нейното име. На брат си Атанас той възразява: „Заклинам те в паметта на мама, втори път да не чувам тая дума от тебе! Буля ти заслужаваше не тази жертва (*да се самоубие за нея*), а още по-голяма. Аз трябваше още тогава да отида след нея." „Чувството му към Лора обзема всецяло съществото му и потапя всички други житейски съображения, мисли и чувства, пада като нож върху него, докато настъпва смъртта" — твърди брат му Атанас. Образът на Лора засиява в чистата светлина на безсмъртна любима, всичко друго потъва дълбоко в съзнанието му. Той е преодолял живота, преодолял е всичко: лъжата, подлостта, преходните стойности, слава, творчески амбиции и планове, вестникарски обвинения и крясъци, уличната мълва и клюка, съскащата злоба, че правото му на живот отдавна било изтекло. *Най-голямото прозрение, до което стига в закъснелия кръговрат на тия диалози с мъртвата Лора, е съзнанието му за собствената „велика скръб" и безсмъртна любов към нея.* За своята голяма любов към Лора той не е имал време да разсъждава и размишлява, защото със своя стихиен темперамент и излиятелна любов Лора просто не му дава възможност да прецени силата на собствените си чувства към нея. Самият той не се е познавал до тоя миг и сега в мъчителните безсънни нощи и в непрогледната тъма на очите, в бесния кръговрат на ротационния механизъм той за пръв път открива себе си, човека, мъжа, в оная първосъщина на неразлъчна обвързаност с вечната жена, без която животът му изгубва смисъл. Самият той е изненадан от това познание за себе си. И от това познание произтича цялата нова профилировка на отношението към мъртвата Лора. Този път диалозите остават заключени вътре в него, затова той трябва да умре. Те не изиграват целебната роля на диалозите с Мина, които той отреагирва в дневника и драмата „В полите на Витоша". Само тук-там се промъкват сигнали за техния динамичен напор за поетическо превъплъщение на страданията, но надвластният зов на Лора е помощен от необходимостта да напише книга-некролог за нея и за себе си от жизнения нагон:

Лора все по-настоятелно ме зове . . . И аз бързам.

Тоя зов от отвъдното липсва при Мина, а тук той се превръща в трепетно нетърпение, той чувствува „трепета на Лора, която го чака", тя го тегли с магнитна сила към земята. Слиянието трябва да се осъществи като мистично тайнство, но едно тайнство, осветено от страданието и съзнанието за вечна съпринадлеж-

ност. Неслучайно той избира годишнината от тяхната сватба, за да осъществи намерението си да я последва.

„Утре е ден на венчавката ми с Лора. Утре ще се венчаем навеки."

Но непредвидени обстоятелства му попречват да изпълни намерението си. Така той утвърждава една любов извън пределите на този тленен свят, за която той намира израза „велика". Като тая любов е и неговата скръб, „велика скръб", каквато не всякога може да роди човешката душа.

Верижните реакции заглъхват, защото той е достигнал до истината на своето сърце. Диалозите свършват, ротационният механизъм престава да кръжи, защото всичко е пределно ясно:

Аз отивам при мама и Лора.

Това е финалният акорд на тези диалози със закъснител в прощалното писмо. От очистителната буря на страданието той се отправя към тия две жени, които са го опознали в неговата най-чиста и най-възвишена същност на човек. С тая своя стъпка той дава вечност не само на поета, но и на човека. Жизненият му път е кратък, но пътят на душата му е дълъг, сякаш в него той „изживява няколко живота" и с тая вълнуваща летопис на душата си той пленява и ще пленява поколенията.

Диалогът със закъснител е особено характерен при творческия процес. Проблясналата искра, някакво силно преживяване отключва верижни емоционални реакции, но не всякога те са в състояние да поддържат интензивно творческо вдъхновение в продължение на дни, седмици, месеци, години. Температурата на вдъхновението спада, преди да е изчерпана зародената концепция във всички свои подробности и разклонения. Остава някакъв фрагмент или бегла скица, за да се задържат в общи черти проблясъците на озарението, а често то се изразява само в моментно настроение или намерение по-късно да се разработи. Привидно този процес на творческо активизиране е прекъснат, верижните емоционални реакции заглъхват, месеци, години протичат от първия момент на озарение. Зародената концепция потъва дълбоко в съзнанието, дори сте забравили за нея, подсъзнателно обаче тя продължава да действува като възбудител на скрити верижни емоционални реакции, в които се обработват, варират, комбинират или подхвърлят на коренна преработка първоначалните подтици, докато отлежат и удари часът на тяхното ново рождение. Фрагментът е останал цялостен организъм и напира като повеля на самия процес на завършена бременност да излезе на бял свят. Тая дълга творческа бременност е характерна за много поети. Гьоте цял живот не може да се освободи от верижните емоционални реакции, събудени от концепцията за „Фауст". В първия миг на зараждането изниква почти на един дъх под напора на любовното преживяване с Фридерика Брион фрагментът „Фауст", но за продължението на трагедията в нейния философско-лиричен аспект първите тласъци на верижните реакции не са достатъчни, нужно е по-проникновено углъбяване на проблемите, за да се стигне от концепцията за Фауст като символ на жадуващия за знание и мощ човешки гений до неговата метаморфоза в символ на дейната воля за добротворство в полза на човечеството, така че втората част е в същност не трагедията, а победата на моралния човек, прероден чрез любовта и страданието в един нов Прометей.

Като някакво подземно течение диалогът със закъснител придружава интензивния творчески процес над повърхността, два потока, които не си пречат до момент, когато подземната стихия избива на повърхността и се налага на ротационния механизъм. Подбуждан от творческите импулси, той не спира да се върти, докато не изчерпи изоставената концепция във всичките ѝ подробности. Цели четири десетилетия отлежава първоначалната концепция на „Доктор Фаустус", докато самите събития в личния и обществения живот я изнасят отново на повърхността на съзнанието. Томас Ман наближава вече седемдесет години, когато

успява да напише най-сетне романа. В своя основен вид той е почти завършен във въображението му, едно ново доказателство за творческата интензивност на диалога със закъснител. Тъй или иначе човешката психика трябва да се разтовари било чрез оформено решение, било чрез творчески акт. Спомням си за дългогодишната борба на Фани Попова-Мутафова за овладяването на историческия роман за Елена Драгаш, майката на Михаил Палеолог. Цели десетилетия тая концепция занимаваше творческото ѝ въображение и ту я грабваше като наложителна повеля на осъществяване, ту потъваше отново в подсъзнанието, затрупана от други творчески планове, но макар и с бавни обороти, ротационният механизъм не преставаше да се върти. Някакъв нов повод възкресяваше отшумелите диалози, свързваше отново прекъснатите нишки, изникваше нова глава, краят се оформяше, преди още междинните глави да бяха завършени, и пак настъпваше привидно пауза, докато някакво ново преживяване не я поставяше отново на дневен ред. Когато я упреквах за тия дълги или къси паузи, тя ми възразяваше, че целият роман е готов в главата ѝ, но че има нужда от още време, за да доизработи историческата връзка между събитията. Често в папките си откриваше отделни бележки, написани и забравени, като внезапни озарения и проблясъци, натъкваше се при текущата си работа върху разни хроники на нови открития, които изменяха първоначалната концепция. Дори един ден пристигна дълбоко развълнувана у дома — беше на 22 април 1975 г. — и ни съобщи, че пред кабинета на заболекаря скицирала заключителната глава на романа. Заявих ѝ, че точно сега е моментът да седне и веднъж завинаги да освободи психиката си от тоя дългогодишен товар.

„Но, както виждаш — възрази тя, — дългогодишното зреене е само от полза. Ето,ако не бях написала тая глава, книгата ми щеше да загуби много. Когата разправих на зъболекаря — д-р Данов, — че не съм чакала напразно в чакалнята и съм записала сигнални подсещания за последната глава на романа, той се засмя и ми предложи да идвам по-често при него, за да мога да го довърша. Странно — продължи тя със смях, — че тъкмо при зъболекаря ми идват много интересни похрумвания. Веднъж седях дори на зъболекарския стол и след като дни подред бях се мъчила да разработя един диалог, внезапно намерих неговото разрешение. Извадих листче и го скицирах."

Тези наблюдения потвърждават тъкмо действието на оня двигател, който подсъзнателно отключва верижните емоционални реакции и моменти, когато мисълта ни най-малко е заета с повода и по тоя начин, макар със закъснител, довежда до освобождаване на психиката от един скрит дразнител.

Тоя тайнствен механизъм на творческия процес отбелязва много вярно и поетът Атанас Далчев.

„Поезията се ражда не когато ние искаме, а когато тя поиска. Тя прилича много пъти на забравената дума, която ни идва на устните само след като сме престанали да я търсим."

Дългият процес на поетическа бременност е характерен и за неговото творчество, поради което, преди да запише мислите или стихотворенията си, те са вече напълно завършено по форма и съдържание в главата му. Когато сяда на масата, за да ги запише, те не се нуждаят от никакви поправки и преработки, защото предварително са отлежали и се раждат като зрял организъм по най-късата процедура на родилен процес. Атанас Далчев имаше необикновено силна памет и знаеше всичките си стихотворения наизуст, но мисля, че ги знаеше наизуст не толкова поради силната си памет, колкото поради подсъзнателната непрекъсната работа над тях, която той нарича „мързеливо писане", а всъщност е процес на узряване, който, когато удари часът,не се нуждае от никакво акушерство:

„Ще бъде може би най-вярно, ако нарека писането си мързеливо. Аз не съчинявам, не гоня мислите си по белия лист с перо в ръка, а ги оставям само да се развиват в мене. Така живея с тях месеци и дори години. Понякога съвсем ги изоставям или по-точно те ме изоставят. Но във всеки случай, когато сядам на масата, произведението ми е готово. Аз не пиша, само записвам."

Ротационният механизъм спира да се върти, защото всичко вече е отреагирано в поетическо творение.

ПРОБЛЕМЪТ ЗА СМИСЪЛА НА ЧОВЕШКИЯ ЖИВОТ В ПОЕЗИЯТА НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

Нина Пантелеева

Склонен към самовглъбяване, умозрителен, изгарян от порив да прозре в глъбината на интересуващите го явления, разкъсван от въпроси, от противоречията на отговорите, от върхови усилия за свое решение на редица проблеми, Славейков се осъществява като творец в размисъла и търси път да слее философията с поезията. В това отношение творчеството на Ницше за него се превръща в образец. „Нитче създава жанр, обединяващ в себе си философски и художествени задачи. Неговите съчинения се отнасят еднакво към философията и поетическото творчество.“[1] Славейков също се стреми към произведения, в които изкуството и философията да са неотделимо преплетени. И действително създава такива творби — „Сърце на сърцата“, „Микеланджело“, „Химни за смъртта на свръхчовека“ и др. Но стремежът му е да наложи не само в личното си творчество, но и в цялата българска поезия философската линия като напълно самостоятелна.

Съвършено нова ли е тази насока в нашата литература? Не трябва да я разглеждаме в конкретността на отделните проблеми и трактовката им, а в рамките на общата тенденция — въвеждане на философските въпроси в поезията ни, превръщането им в художествен център на определени произведения. Единични мотиви ще открием у отделни автори далеч преди Славейков, дори още в средновековната книжнина. Във възрожденската епоха често се излиза извън строгите граници на конкретния адрес и се навлиза в сферата на общовалидните норми и закономерности, търси се обществено-философската същност на понятия като борба, свобода, робство, противоречия между поробени и поробители (Ботев — „Борба“, „Моята молитва“). По-късно Вазов в стихотворения като „Великата мисъл“, „Керванът“, „Във Ватикан“, „Не се гаси туй, що не гасне“ се насочва към същността на големите човешки идеали — свободата и прогреса. Но във всички тези произведения поставеният въпрос няма чисто философски характер, а по-скоро революционен, обществено-социален или хуманистичен.

При Стоян Михайловски и Пенчо Славейков вече забелязваме как философската проблемност в част от творчеството им не е мимоходом засегната, не се внушава косвено като размисъл от цялостното въздействие на произведението, а определя неговия облик и смисъл, съзнателно е търсена и изведена в центъра на авторското внимание. Тя не се налага като резултат на идейно-емоционалното асимилиране на произведението, а обратно — имаме чувството, че то е написано специално, за да се разгърнат и развият определени идеи, съществуващи извън конкретно-историческата действителност.

---

[1] КЛЭ. Т. V, с. 298.

Ст. Михайловски е заангажиран от анализирането на човешките пороци — лични и обществени. Крайно рефлективен, той нееднократно се опитва да търси корените на злото в своеобразието на човешката природа и това го тласка към твърде абстрактна сфера. Поемите „Suspiria de profundis“ (1884) и „Ева“ („Поема на злото“, 1888) наистина бележат нова, непозната дотогава насока в поезията ни — за първи път в такъв оголен вид се поставят чисто философски въпроси. Няколко години по-късно, в началото на 90-те години, се появяват и творбите на П. Славейков, наситени с модерна проблемност („Успокоения“ ,1892, „Cis moll“, 1892, „Сърце на сърцата“, 1892, „Микеланджело“, 1895, и др.).

И при двамата автори философските идеи са разгърнати преди всичко (почти изключително) в епическата им поезия и най-вече в поемите, в които само отделни места имат лирически характер. Всяка поема на Славейков (изключение прави „Химни за смъртта на свръхчовека“, която е с по-силно изразена лирическа специфика) следва развитието на една сюжетна линия, в чиито рамки се вместват разглежданите проблеми. Така тяхното излагане, изясняване и решение съвсем не изчерпва произведението, въпреки че те са фокусиращо звено. Обаче идеите, които се налагат, невинаги органически са свързани със сюжета на творбата. И ако например в „Микеланджело“, „Сърце на сърцата“, „Cis moll“ те до голяма степен произтичат от фабулната линия, въпреки че са изказани доста директно, в други случаи („Успокоения“, „Сянката на свръхчовека“, „Бачо Киро“, „Перикъл“) привнасянето им е преднамерено и изкуствено.

Впоследствие философската епическа поезия у нас изчезва, за да бъде изцяло изместена от лириката. Но този факт съвсем не изолирва Славейков от цялостното исторически развило се русло на литературата ни. Напротив, точно в поетическата трактовка на философската проблемност той е много тясно свързан със следващите генерации поети. Редица от темите и въпросите, които го вълнуват (същността на битието, осмислеността на индивидуалното човешко съществуване, стойността на красотата), ще открием у Яворов и Дебелянов, у Лилиев и Ем. Попдимитров, у редица съвременни български поети. Наистина вечните общочовешки проблеми още от древността са ангажирали съзнанието, но в нашата литература за първи път, почти едновременно и независимо един от друг Пенчо Славейков и Стоян Михайловски ги акцентират като идейно-естетически фокус на свои произведения. Различен е творческият маниер, подходът към трактовката, зрителният ъгъл на виждане и преценка, общ е стремежът да се изведе философията в център на художествената творба.

Но преди всичко Славейков налага у нас този тип поезия като по-обособен дял. Философската проблемност присъствува в цялото му творчество, обаче по съвършено различен начин се изявява в „Ралица“, „Бойко“, „Коледари“, „Епиталамии“ и, от друга страна — в „Микеланджело“, „Сърце на сърцата“, „Фрина“. В първия случай тя е стаена в подтекста, в претворените картини и епизоди, тя е самият живот, размисъл и внушение, един от многото поставени въпроси, във втория тя е център, често направо формулирана като аксиома. Колкото и да е условно разграничението, то не е изкуствено — точно това пряко разглеждане на чисто философски и естетически идеи е ново явление в поезията ни, което налага трайна и плодотворна традиция.

Славейков е носител и изразител на силното влияние, което модерните тенденции в западноевропейската литература оказват върху българските писатели. Стремежът на този изключителен за времето ерудит да насочи вниманието преди всичко към „мирови проблеми“ се проявява още преди заминаването за Лайпциг. През 90-те години на Запад следват и други — Страшимиров слуша две години лекции по литература и география в Берн, Петко Ю. Тодоров учи във Франция (Тулуза), през 1898 следва право в Берн, а след това литература в Берлин и Лайпциг. След завръщането и на двамата в България се забелязва определен

завой в творчеството им — рязко отделяне от социалната проблематика и самовглъбяване в личното „аз“, в проблемите на духа и интелекта — насока, която в края на века вече ярко е наложена в поезията на Пенчо Славейков. Така че прокламираните от него нови естетически възгледи, борбата за модерно художествено съзнание са обективно обусловени и подкрепени от настроенията сред творческите среди у нас. Славейков с ролята си в литературния живот, с възгледите и поезията си оказва силно въздействие върху редица писатели, подпомагайки разгръщането на онези идеи, които те са възприели по време на престоя в чужбина. Особено силно това се чувствува у П. Ю. Тодоров, до голяма степен и у Яворов. Страшимиров, макар несвързан с кръга около сп. „Мисъл“, защищава в известни насоки сходна платформа. В 1906 г. той пише: „Сам нашият писател е дълбоко раздрусан от тия веяния, кората на старите форми се руши в психиката му и като писател вече пее „лека нощ“ на доброто старо, на славното старо, на подлото старо. . .“[2]

Художественото съзнание в края и особено в началото на века определено се насочва към една исторически неконкретизирана общочовешка проблематика, в която вечните философски въпроси, тайните на живота и смъртта, психическите бездни на човешката природа излизат на преден план. И точно в зараждането на тази насока Славейков играе решаваща роля. След него в поезията на авторите, свързани със символизма, продължава и се разгръща интересът към философската страна на битието, разглеждана преди всичко като изведена до абстрактност психологическа чувствителност.

Налагането и утвърждаването на философската проблемност в Славейковото творчество е в тясна връзка с култа към „вечното“, към „непроменното в световните промени“. То се явява последица на стремежа към естетическа висота, към надмогване на дребнаво житейското. Насочването към непреходното, което вече тласка към една по-абстрактна проблемност, е своеобразно бягство от съвременността, като понятието съвременност в никакъв случай не трябва да се отъждествява с действителност изобщо. Лично огорчен и отвратен от порядките и нравите на своето време, поетът търси истинността на вечните ценности — идеала, красотата, изкуството. И точно в тази насока би могъл да се открие пътят, по който неговата естетическа платформа въздействува на поетите-символисти. При тях драмата на разрива със съвременността преминава в единични творби в своята крайност — разрив с действителността изобщо. Остава сферата на вечното и абстрактното. Това, което изживяват символистите, вече бе преживяно от Славейков в малко по-своеобразна и лека форма. Противоречията му останаха в сферата на размисъла и идейно-художествените търсения, без да прераснат в нравствена драма, както при Яворов например.

При Славейков и Стоян Михайловски разочарованието от съвременността се изразява като бягство в сферата на абстрактните проблеми. Славейков предпочита размисъла за „вечното“ пред прякото участие с поезията си в живота на своето време. Публицистично-гражданският патос на Вазовите стихове е отречен и изместен от съзерцанието и мисловната вглъбеност, а те вече водят към света на „вечното“. Тази линия, разгърнала се и в поезията на символистите, оказва пряко влияние и върху стилната сфера, разглеждана в нейния тесен смисъл на образно-езикова система — извиква появата на абстрактната образност. Но никъде не се достига до онази форма на пределна лексикална абстрактност, каквато откриваме в западния и руския символизъм — Бодлер, Верлен, Рембо, Самен, Метерлинк, Блок, Брюсов. . . У Славейков, с редки изключения, в твърде усложнената лексика се налагат конкретността на езика, предметността на израза (те се запазват и в редица творби на Яворов, Дебелянов, дори и Траянов),

[2] Литературни бележки. — Наш живот, г. II, 1906, кн. 4.

но редицата фолклорни обрати на речта, думи и изрази, потопяването в атмосферата на народния живот не са повторение на познатото битоописание в литературата ни от края на миналия век, а израз на едно ново естетическо съзнание, търсещо в българското като обстановка и душевност сложността на човешката природа. Под фолклорната обвивка прозира модерното светоотношение, стремежът за приобщаване към европейската линия на развитие. И това ново художествено светоразбиране, което се налага в цялото му творчество независимо от тематиката и преобладаващия лексикален тип, създава вътрешната цялостност на поезията му. Колкото повече се отдалечава проблематиката от конкретно родното, толкова повече поетът навлиза в по-абстрактната сфера на съждения и изказ.

Славейков става предходник на символизма в България със самата теза за „вечното“. И най-елементарното тълкуване на понятието символ така, както то битува в символистичната поезия, е свързано с представата за вечността. Израснал на определено идеалистическа основа, символизмът приема земната действителност като рефлексия, като съответствие на истинския свят на вечните идеални същности и символът се явява тайният език, белегът, намекът, еквивалентът на ирационалната идеална същност на понятията, достижима единствено от избраниците, в процеса на потъването и анализирането на смътни, едва уловими психологически състояния. Символът ни отвежда към истинската вечна действителност, а земният свят е нейното бледо отражение. Брюсов пише: „Символът е открехване вратата към вечността“, а Шопенхауер — „Създанията на изкуството — това са врати, открехнати към вечността“. Представата на Славейков за „вечното в преходността“, насочването към поетическо-мисловен анализ на идеални същности в тяхната абстрактна форма на абсолют се явява твърде близък предходник на символистическата платформа в България, но само предходник. При явно противоречивата същност на творчеството на българските символисти, в което редица изследователи са склонни да различават няколко пласта (например Георги Марков говори за реалистична, романтична и чисто символистична линия в поезията на Дебелянов — книгата „Поетичният свят на Димчо Дебелянов“); така извлечена, идеята за вечните същности се среща твърде рядко.

Но влиянието, което Славейков оказва върху развоя на българската литература със своя стремеж към „вечното“, не се изчерпва само с подготвяне идейно-естетическата атмосфера за настъпване на символизма, а създава много позначима традиция. Линията на мисловна наситеност, на философско-психологическа вглъбеност, се налага трайно и днес в съвременната ни поезия, която е между съществените ѝ характерологични черти.

Ако Славейков изведе общочовешките проблеми като напълно самостоятелно поетическо звено в творчеството си, ако те преминаха в стиховете на следващата поетическа генерация не само със запазена, но и с доразгърната абстрактност в трактовката, то след войните и Великата октомврийска революция, след идейно-естетическия крах на символизма под ударите на действителността философската наситеност на поезията се запазй, но вече с определена обществено-историческа насоченост. За днешните български поети е много характерно точно философското осмисляне на актуални, дори злободневни въпроси на съвременността. В стиховете на В. Ханчев, Дора Габе, Ал. Геров, П. Матев, Вл. Голев, А. Германов, Н. Христозов, П. Стефанов и др. откриваме задълбочен философски размисъл като изява на модерно и същевременно ярко граждански заангажирано съзнание.

Завладян от грандиозни помисли, Пенчо Славейков е мислител, вълнуван от големи идеи. И в този аспект значимостта на някои негови творби се определя не толкова от художественото решение на проблемите, колкото от тяхната фи-

лософска мащабност и комплицираност, от размаха, с който са поставени. В поезията му често те получават твърде абстрактна и неясна трактовка. Но дори в липсата на конкретизация прозират и се открояват мисловните усилия на поета да намери своя пъртина в изясняването на сложни, издигнати от векове въпроси на човешкото битие. И въпреки че в редица случаи той не достига до ясно определено решение, точно в тази сфера изиграва много значима роля в развоя на литературата ни. В поезията му философските проблеми са художествено осмислени, осъзнати в цялата им дълбочина, изведени в предмет на отделни поетически творби, в тяхна основна тема. Писателят вижда естетическата необходимост те да присъствуват в литературата ни и пледира за нейното углъбяване. Докато при Ст. Михайловски философската проблемност се явява по-импулсивно, като резултат на голямата му култура и начетеност, на отвращението му от пороците в живота, при Славейков едновременно със създаването на философската му поезия е налице именно оформянето на естетическа платформа. Макар и не в строго конкретизиран и систематизиран вид, тя е разгърната в статиите и прозата му, а поетическите творби се явяват нейна защита, творческа реализация на усилията за генерална идейно-художествена промяна на българската литература.

Преоткриването на същността и смисъла в човешката екзистенция се налага между централните философски пунктове в Славейковата поезия. Потърсена е преди всичко една висша цел, един идеал. Въпросът за идеала е присъствувал винаги в нашата поезия, и то в строго конкретна форма, не изведен като теоретическо положение, а наложен и обоснован от нуждите на времето, подчинили общочовешкото зърно. Върху идеала не се е разсъждавало, той е произтичал от атмосферата и адреса на творбата, бил е неин вътрешен обединителен център, най-често без да намира пряка външносло весна формулировка. Например в старобългарската поезия просвещението на славянството, исторически свързано с християнската религия, определя и емоционалното настроение, и силния патос на творби като „Проглас към евангелието“ и „Азбучна молитва“. През възрожденската епоха копнежът за свобода, съзнанието за синовен и патриотичен дълг е идеен фокус в поезията на Чинтулов, Славейков, Каравелов, Ботев.

За Пенчо Славейков, който превръща съзнанието за осмислено битие в предмет на размисъл, в основен поетически проблем на някои произведения, идеалът често изгубва определените си очертания и единство. Наистина в отделните творби той се конкретизира, придобивайки различно съдържание в зависимост от темата и разностранните насоки в идейно-естетическите творчески търсения. Но там, където авторът разсъждава чисто теоретически, макар и в поетическа форма, понятието идеал е лишено от точно и конкретно съдържание; то е абстрактна философска категория.

Много характерна в това отношение е поемата „Сърце на сърцата“. Действително в разгърнатия спор между Шели и неговия приятел са потивопоставени две противоречиви гледища:

> към идеала поглед възведи —
> не на умът, а на сърцето рожба[3]
>
> (т. I, с. 247)

но подобно контрастиране на емоционалността и разума съвсем не изяснява същността на понятието. Дори и акцентирането на любовта към хората и стремежа към духовна възвисеност не нарушава неговия абстрактно-романтичен характер. Вътрешният тонус на творбата се определя не от изясняване същността на идеала, а от екзалтирано изявената вяра, че именно той придава смисъл на човешкия живот, издига духовно личността.

---

[3] Всички цитати са взети от Събрани съчинения в 8 тома. С., БП, 1958.

Ако при редица автори политически изкристализиралата им мирогледна платформа придава конкретност на поетическия идеал, то при други той остава в сферата на общохуманистичните или обобщено-философски търсения. Но и в този случай обществената значимост на идеала не се губи, макар и да е изявена в много по-малка степен, едва прозираща, завоалирана в абстрактната неяснота на романтичния копнеж по възвишеното. Славейков принадлежи към тези писатели. В творчеството му мисълта за идеала присъствува и лишена от конкретност, като оголено философско понятие — „гордий, властен жад за идеал". В различни насоки авторът търси неговото проявление, без да може категорично да го определи; надделяват ту едни, ту други тенденции. Така линията Чинтулов, Раковски, Каравелов, Петко Славейков, Ботев, Вазов прекъсва. При всеки един от тях идеалът е определен независимо от спецификата му — революционен, просветителски, национално-патриотичен, хуманистично-демократичен. Славейков излиза извън тези познати граници, пренася търсенията в общофилософската сфера и с това дава началото на една нова насока в поезията ни — Яворов, Дебелянов, Лилиев, Ем. Попдимитров. В цялото им творчество жаждата за идеал е болезнено изстрадана, но тя е твърде неясна, обща, абстрактна, модификация на Дебеляновия копнеж по „оня лучезарен край, де вечно щастие владее, де вечна красота сияй".

Преди темата за „идеалните светове", за бленувания спокоен кът да навлезе в поезията на Д. Дебелянов, да се прокрадне в стиховете на Н. Лилиев, Ем. Попдимитров, Д. Бояджиев, тя се появява в Славейковото творчество:

О, има тих вълшебен край
и никой го не знай,
къде е той —
вълшебен край на отдих и покой.
Къде е той?
Живей, люби, страдай,
надей се и желай —
Достига там
тоз, на когото в сърцето плам
гори за там —
тоз, който люби, страда и живей,
тоз, който като мен за този край копней.

Тук интересуващият ни мотив се разгръща като символ-алегория, без да достига крайната степен в развитието си, както при символистите. В същност в българската поезия и у Дебелянов, Лилиев, Ем. Попдимитров темата за „вълшебния край" запазва до голяма степен диханието на изстраданото разочарование от действителността, на съзнателната самоизмама, на илюзорната мечта по някакъв идеал, утопично нереален и красиво неземен. В това отношение Славейковата поезия представлява интерес не само с появата на мотива, превърнал се в своеобразно задължителен за „модерните" поети, но и с по-специфичната му трактовка — превес има не самоизмамата на илюзорността, а вярата в осъществяването на мечтата. Изместването на мисловно-емоционалния акцент от забравата на бляна към убеждението за възможната му реализация подсказва малко по-различно тълкуване на мотива у Славейков в сравнение с Дебелянов, Лилиев, Д. Бояджиев. При тях доминира романтичният стремеж за откъсване от грубата реалност на действителността в сферата на мечтата; при Славейков всичко е разгърнато на по-друга плоскост — не е ли „вълшебният рай" жадуваната от поета духовна хармония, покой и красота, която може да се реализира с усилията на волята и съзнанието, с изолирването от действителността в своя личен свят? Идеята за душевна хармония при Славейков се издига в нравствен идеал.

Той, който е разкъсван от противоречия, който сам ги изтъква като необходимост на ума и сърцето, лелее в „святая светих“ на душата си мечтата за хармония и покой. И това е още едно противоречие, забелязано отдавна от критици и изследователи. Ако в Славейковата литературнокритическа проза и публицистика решително преобладава тенденцията към любуване и прославяне на противоречията, в поезията му е много силна — а в определени моменти и доминираща — тенденцията към естетизирана съзерцателна хармония на духа, към „друг бряг“[4]. Но култът към хармонията, макар и по-опосредовано, се прокрадва на отделни места и в прозата му. Така например в „На острова на блажените“ в характеристиката на Китан Дожд се говори за усмивката на поета, която отразява неговите стихове, „усмивка на душа, неразядена още от бяс на критика и отрицание“ (т. I, с. 53).

Творецът решително отнася мечтата си за духовна хармония в бъдещето, за тези си очаквания говори и в програмната статия „Българската поезия“. Така с извеждането на понятието за идеала извън рамките на историческите задачи на епохата и разглеждането му като неконкретизирана етично-философска категория, дори и когато мечтае за духовна хармония, авторът остава пак в сферата на най-общите представи.

Славейков търси трайните, непреходни духовни ценности като следа от индивидуалното съществуване, като оплодяващо и осмислящо човешкото битие начало. Но в тези негови разсъждения понятията са доста смътни, недоизяснени в сърцевината си, неконкретизирани, защото понякога обединяват дори и в рамките на едно и също произведение протоворечиви същности. Така например Ангел Тодоров в обяснителните бележки към т. I, с. 403, подчертава за „Сърце на сърцата“: „В тая последна редакция много по-определено са изразени индивидуалистичните разбирания на Славейков:

Домогвай се до себе — и възмогнат
ще бъдеш ти на тази висота!“

Но, от друга страна, в същата творба четем:

Монблан да бъда? Съм. Но друг съм аз,
на слънцето лучите, мойто чело
що милват — искам с отблесъка им аз
да стопля туй, което смръзва той!. . .

(т. I, с. 244)

Така твърде прозирната алегоричност на този поетически образ съвсем не съответствува на явно индивидуалистичните стремежи, изказани от героя. Славейков в случая, а и не само тук, но и в „Кървава песен“, и в други творби не отделя индивидуалистичните пориви от любовта към хората, от желанието да им се служи и помогне. Действително той никога не се е отказвал от своята теория на избраниците, за силната личност или „героя“, както го нарича в „Сърце на сърцата“, но смята, че идеалът е „на всякого в душата“ (т. I, с. 246), че той е присъщ изобщо на човешката природа и „человека во човека ражда“ (т. I, с. 247); съзнава утопичния характер на своята представа за идеала, но го възприема като необходимост в живота, дори и във формата на утопия. Нещо повече, екзалтирано налага вярата си и в идеала, и огромната му роля в пътя на отделната личност и на целия човешки род.

Писателят постоянно се връща към търсене същността на идеала, като определеността му непрекъснато се променя. Той ту запазва абстрактно-романтичната крайно обобщена форма („Сърце на сърцата“), ту своеобразно се конкретизира в други абстрактно обобщени представи, като например абсолютната красота („Фрина“), ту приема разнопосочно тълкуван чисто философски аспект —

[4] Стоян Каролев. Жрецът воин. Т. I. С., 1976, с. 31.

служене на живота или изкуството изобщо, ту придобива определено национално-исторически характер (произведенията с мотиви от революционно-освободителните борби). В други случаи Славейков се приземява, открива идеала във формите и изявите на патриархалния бит и нравственост, а в единични творби го вижда в индивидуалистичната представа за силната личност. Но за философската му поезия остава характерна неизясненатa, твърде абстрактна същност на понятието.

Мисълта за необходимостта от идеал винаги е вълнувала поета. В една от ранните си творби (1891) той пише:

Живее само онзи, който има
в душата си незиблем идеал,
и с чиста вяра, непоколебима
всецяло нему той се е предал.
(т. VI, с. 67)

По дух тези стихове напомнят Вазовата гражданска лирика. Авторът не само радее за идеал, който да осмисля човешкия живот, но и за реализирането му в дело. В това стихотворение въпреки липсата на ясно уточнение се загатва известен гражданско-обществен адрес, запазен в много малко от произведенията на Славейков.

Какъв е идеалът на лирическия герой в изповедните творби на писателя? Това е стремежът към висота и хармония — духовна, нравствена, мисловна, интелектуална. Не е буквално назована, не е конкретизирана, напротив, тя е многообхватна, обобщаваща. Приближава се до романтичната абстрактност на понятието, изразено в „Сърце на сърцата“. Но колкото и да е всеобемно неопределена, недвусмислено ни насочва към възвисените стремежи на личността в интелектуално-духовната сфера. В „Псалом на поета“ Славейков кротко признава:

Ти знаеш, погледи отвърнал от земята,
че аз ги в небеса възйемах все нагоре.

А в „Баща ми в мен“ поривът към възвисеност придобива борческа окраска, пронизана от своеобразен дух на непримиримост. Поетът превръща в свое кредо завета на бащата да бъде „на висша истина глашатай и пророк“. И сам изповядва нравствената си борбеност:

И словото у мен било е зов все боен,
в световни суети не зов на суета.

Славейков не един път е изразявал пренебрежението си към дребно житейското, но, от друга страна, има произведения, в които той се взира точно в найделничното и повседневното и вече не търси моменталната фотографическа скица или колоритния детайл, както например в „Неделя по обяд“ или „По главната улица“, а черти и прояви, които са еднакви и независимо от вариантността на формата се повтарят в битието на всички обикновени хора. И в неотличителното и незабележимото той вижда ценности, които осмислят живота и на своите „високи помисли“ противопоставя „висотата на бедний труженик“ („Висота“). Показателен тук е фактът, че стихотворението, дори и да е писано в по-ранен период, е публикувано в „На острова на блажените“ (1910). Вероятно изразените възгледи не са били случайно настроение, а премислено убеждение. Дори в увлечението си поетът стига дотам, че изразява уважението си към всеки, който, „където да го поведе живота, благ и равнодушен върви, не питайки: къде?“ — позиция, опровергана многократно и от личния живот, и от творчеството му.

В периметрите на философския размисъл писателят не излиза извън неясните очертания на понятието идеал, дори го отъждествява с утопия, но в отделни свои творби достига до конкретизиране на представите си. Какви са изявите в поезията му на осмисленото съществуване? Ако се опитаме да дадем обобщаващ отговор, който да се разпростира с еднаква валидност върху цялото му литературно наследство, бихме могли да използуваме определението на д-р Кр. Кръстев — „живот-творчество“[5]. Във всичките си творби поетът търси в човешкото съществуване смисъл, който да го оправдава, да му придава някаква цел. За него животът трябва да бъде изпълнен от творческо дело. И вече в конкретизацията започват големите, понякога полюсни различия. Насоката на трактовката на проблема зависи до голяма степен от обстановката, изобразена в произведението, от онази сфера на действителността, в която протича действието или се разгръща авторският размисъл. Колкото Славейков е по-близо до реалния живот, до народния бит, до националната история, толкова по-трезво реалистично, по-народностно демократично е художественото решение. Колкото повече се отдалечава от реалността, съвременна или историческа, и навлиза в сферите на обстрактните философски понятия, толкова става по-умозрителен, дори ирационален в разсъжденията си. В „Коледари“, „Епиталамии“, „Бойко“, „Ралица“ смисълът на съществуването е открит в изпълнението на онези най-обикновени и истинни задължения на човека, в неговия всекидневен труд, в нравствените добродетели и чистата човешка съвест. В „Кървава песен“, „След старозагорския бой“, „Сто двадесет души“, „Харамии“ животът на героите е осмислен от подвига, от жертвата им за хората, земята и свободата.

В реалистично-народностните творби въпросът за смисъла на живота произтича от самото съдържание — естествен, непосредствен и логичен извод, без да е специално изведен като предварителен замисъл, върху който се изгражда произведението. Поетическият разказ съвсем неусетно внушава границите на осмисленото човешко съществуване. В „Коледари“, „Епиталамии“, „Ралица“, „Сто двадесет души“, в общи линии „Кървава песен“ и др., представите за добро и зло са строго определени и отмерени, създадени в продължение на векове, родени от нравствената същност на най-обикновения човек — един от многото от понятието „народ“. Те са твърде трайно установени, за да бъдат променливи, да будят някакви съмнения; твърде ясни, за да създадат комплицирана неяснота дори и тогава, когато психологическата ситуация е много сложна. Не могат да бъдат предмет на недоразумения и спорове — еднозначни са в многовариантността си. Добро и зло. И доброто осмисля живота, запълва го, прави го истински човешки независимо от конкретните изяви — подвигът на загиналите от „Сто двадесет души“, трагичната любов на Иво и Калина от „Неразделни“, дълбоката, стигаща до самоотречение обич на Ралица. Славейков иска да открие доброто, етичното начало във всичките му прояви — и във великото, и в най-обикновеното, и в сферата на големите, значими, национално-обществени дела, и в рамките на най-личните преживявания, и в изключителността на творческата одареност; навсякъде търси човешкото, онова, което е в състояние да придаде цел и смисъл на едно съществуване.

В други произведения писателят се откъсва от почвата на реалността, пренася ни дори в сферата на ирационални построения и започва да разсъждава върху същността на живота-творчество. И тогава понятията, абсолютизирани, губят яснота и разбираемост, стават прекалено абстрактни, оголени. В „Сянката на свръхчовека“, „Химни за смъртта на свръхчовека“, „Симфония на безнадеждността“ се налага предпоставеността на идеите, които авторът се стреми естетически да защити. Например в „Химни за смъртта на свръхчовека“ пробле-

---

[5] Кр. Кръстев. П. Славейков.—Демократически преглед, г. X, 1912, кн. 6, с. 849.

мът за смисъла на живота е разгледан на крайно абстрактна ирационална основа, но интересното е, че присъствува. И богът, и човекът се възприемат като творчески личности. Същността на битието е потърсена в творчеството — смъртта висне само над този, който „безсмислено“ е прекарал дните си, а пълноценното съществуване води до безсмъртие (т. II, с. 154).

Но ако тези мисли са напълно приемливи, оттук нататък навлизаме в сферата на ирационални и абсурдни ницшеански теории. В какво се изразява творчеството, което осмисля хода на битието? Поемата дава съвсем определен отговор — в раждането на свръхчовека. Така че идеята за свръхчовека, възприета от Нищше, не се явява самостоятелно звено в Славейковата поезия, а е вариант, аспект в трактовката на въпроса за смисъла на живота. В разностранните и разнопосочни решения индивидуалистическото тълкуване е само отделен случай и влиза в явно противоречие с другите насоки на анализ, в които доминира демократично-народностната гледна точка. Опитите на Славейков да постави направо, оголено проблема за смисъла на битието довеждат до един конгломерат от най-различни философски и религиозни учения, до създаване на произведения, отделящи се не само от собственото му творчество, но и от цялата реалистична традиция на българската литература. Но колкото и абстрактно-ирационални да са творби като „Химни за смъртта на свръхчовека“, „Симфония на безнадеждността“, „Сянката на свръхчовека“, те са нещо ново, непознато у нас със стремежа към мисловна дълбочина и привличат младата генерация — поетите-символисти. При Славейков и най-абстрактните умозрителни и ирационални образи и понятия са до известна степен познати. Заимствувани са от различни философски учения и религии и присъствуват в поезията му в основни линии в тази определеност, в която ги откриваме в първоизточника им или в неин вариант (например редица образи от християнската религия в стихотворения като „Богоубиец“, „Към Витлеем“, „В пустинята“, представата за свръхчовека, морето на вечността и др.). При символистите в редица случаи ще срещнем същите проблеми, дори и същите образи, но изгубили изцяло определеността си, превърнали се в символи на понятията и представите, в емоционален намек, в загатване. Но елементите от черковнославянския лексикален пласт, християнско-митологичните образи, които откриваме в единични случаи в Славейковата поезия и след това срещаме у нашите символисти и които при тях се превръщат до голяма степен в трафаретен словесен аксесоар, битуват в българската литература отдавна. Така че появата им съвсем не може да се свърже само с влиянието на модернизма и в това отношение преди всичко с руския символизъм. Но въпреки двоякото влияние в тази насока употребата на религиозни образи и архаизми се ограничава само в единични случаи и у Славейков, и у поетите след него.

Със Славейков в новата българска поезия се явява ирационализмът, характерен (независимо от разнообразието на формите му) за всички модернистични течения, чиито влияния започват да се чувствуват у нас в края на XIX в. И въпреки че Славейков сам в изказвания и статии определено се разграничава от модернистите, в същност той се доближава до тях в редица отношения. В естетиката му се забелязва онова основно противоречие, което Асмус вижда в естетиката на руския символизъм: от една страна, стремеж, мечта, блян да се „преобрази“ чрез изкуството човекът, животът, да се обнови човечеството, от друга страна — идеалистически възглед за автономно творчество, извиращо от „съвсем априорни и абстрактни форми на съзнанието“, за „обособяване изкуството от живота“. „Съществува някаква близост между Пенчо Славейков и символистите и модернистите-декаденти — главно във философско-естетическите, а не в литературно-теоретическите възгледи и още по-малко в художествената практика.“[6]

---

[6] Стоян Каролев. Жрецът воин. Т. II. С., 1976, с. 31.

И тези единични, изолирани в творчеството му модернистични уклони в редица случаи са свързани точно с влиянието на ирационализма.

Можем ли да говорим за известни ирационални елементи в новата ни поезия и преди Пенчо Славейков? Дотолкова, доколкото религията е ирационално явление — да. Религиозни моменти ще открием не само в средновековната, но и в новата ни литература — Вазов, Величков, Ст. Михайловски. Но у Вазов и Величков те не са разгърнати като философска концепция, имат житейско-битов характер. Тази пределно реалистична поезия е чужда на ирационализма като светоотношение.

У Славейков ирационализмът, макар и епизодично, се проявява в твърде оголен вид. В „Сянката на свръхчовека“, „Химни за смъртта на свръхчовека“ поетът разсъждава за човешкото битие, за живота и смъртта, стремейки се да изясни тяхното естество и пътища на развитие, опитва се да изгради цялостна концепция за смисъла и същността на човека и света, без обаче да достигне до напълно изяснена, своя трактовка. В произведенията му се преплитат заимствувания от Ницше с християнски представи. На места се прокрадват влияния на будистката философия и религия. Той сам свидетелствува в биографичния очерк за Бойко Раздяла от „На острова на блажените“, че „в могъщия оркестър, който изпълнява „Химни за смъртта на свръхчовека“, се откроява един глас от брегове на Гангес“ (т. XI, с. 148).

И ако в „Сянката на свръхчовека“ ирационалната теория на Ницше е разгърната твърде предизвикателно, в „Химни за смъртта на свръхчовека“, въпреки че се разработва същата идея, на дело тя е смекчена с вмъкването на мисли за служенето на истината, с някои образи от народния живот. Наистина в Химните никъде не се прокрадва презрение към хората. При добро желание могат да се открият някои рационални зърна, както загатва А. Тодоров,[7] но те до такава степен са заплетени в крайно неясната и комплицирана, изградена от най-различни философски отломъци Славейкова концепция за космогонията на света и смисъла на битието, че направо се загубват или в общия контекст придобиват друг смисъл, или просто има възможност да се тълкуват в ирационален дух. Например:

Животът се мени,
живей и мре —
като в море
течащите вълни.
Това, що е живот,
живей и мре —
и без да спре,
пак продължава ход.
(т. II, с. 160)

Взети изолирано, тези стихове са адекватни с прочутата фраза на Хераклит: „Панта рей, панта никейтай кай уден меней.“ Бихме могли да ги възприемем в напълно материалистически смисъл и да търсим в метафоричния поетически образ — морето и течащите вълни — конкретизирана диалектиката на развитието. Но в контекста на цялото произведение те неминуемо придобиват съвсем друг, ирационален смисъл. Още в следващите стихове се разбира, че тук става въпрос за „морето на съдбата“, че „дните на света“ отиват при „бога, от свойто дело паднал в изнемога край океана тих на вечността“. Защото в това произведение над всичко доминира многократно изявената ирационално фанатична вяра: „Начало в бога, в бога всякой край /Вън бога всичко е тъми. . ./.“

---

[7] А. Тодоров. Бележки. П. Славейков. Събр. съч. Т. II, с. 326.

В биографичния очерк за Бойко Раздяла е приведен синтезиран анализ на философската основа на поемата. „Оркестъра на тая симфония е нагласен по камертона на един тъмен сън на автора ѝ — за възложената от твореца задача на свръхчовека да бъде звено между началото и края, да довърши недовършеното от уморения творец, да се слей с него. . . и поднови силата му за ново начало и тъй се во веки веков и нескончание века. Тоя химн на живота и вечното възобновение е — лесно ще си помисли някой — едно ехо и на Нитчевата идея за „Вечното връщане“. Обаче между идеята на нашия поет и идеята на Нитче има голяма и съществена разлика. У Нитче се връща всичко, що е било, и връща се, за да бъде пак, както е било, без каква и да е промяна; у нашия поет „Това, което е било“ е само материал за строежа на бъдното, степен към по-висше. Ония критици, които говорят за поета като за нитчеанец, не би било зле да се взрат в разликата на идеите в Химните и Вечното връщане у Нитче и да видят, че нашият поет не е нито ученик на немския поет-философ, а камо ли не негов раб“ (т. II, с. 148).

Като се абстрахираме от ирационалните идеи, не можем да не отбележим постигнатото от Славейков своеобразно и много силно внушение по отношение на ритмика, мелодия и общо звучене. Музиката на стиха излъчва нещо тайнствено и тържествено, хармониращо напълно с мистичното внушение на цялата поема. Ритмичната стъпка се сменя, но и при различния размер се запазва една доста своеобразна строга отмереност, удареност и отсеченост на фразата, което създава осезаемо усещане за пространството в храма, в което глухо отекват и замират гласовете. Колкото неприемлива е тази поема като проблематика, толкова е силна като специфично музикално звучене. Репликите на хора и различните гласове, мрачно тържествени, извеждат читателя от конкретната обстановка и го въвличат в бездните на битието, в дебрите на размисъла за света, живота и смъртта. Разсъжденията върху тези общофилософски въпроси са изразени в пределно категорична форма, дори на места звучат с неопровержимостта на сентенции. Между стиховете на хора, полухоровете и гласовете не могат да се открият никакви различия в стилно и идейно отношение — като че ли са изречени от едно и също лице; в този смисъл разделението придобива съвсем условен характер. И привидно драматургическата постройка на поемата е чисто външна. Ако се зачертаят ремарките — първи полухор, глас, първий и т. н., произведението не би загубило нищо — фактически то е едно философско разсъждение-монолог.

Поемата е много трудна за възприемане — абстрактно-умозрителна, написана под знака на ницшеанството и индивидуализма, тя ни потопява в море от ирационални представи. Но тя изиграва твърде важна и съществена роля в по-нататъшния развой на българската поезия — прокарва пътя на символистичната поема у нас и нещо повече — на новия тип лирическа поема. Всички епически моменти са отстранени. Наративното начало напълно изчезва, изместено от монологичната разработка на един проблем или от емоционалното разкриване на едно събитие като размисъл, внушение, а не негова картина.

Поемата е написана по конкретен повод — Мара Белчева свидетелствува, че „Химни за смъртта на свръхчовека“ са замислени при опелото на по-малкия ѝ брат. По данни, взети от Светослава Славейкова, когато тоя брат — Константин Ангелов — умира, в болницата от близките присъствувал само той (Славейков); там бил при него и цялата нощ след смъртта му — и мислите си в тая мрачна атмосфера свързал с идеите за „Химните“.[8]

Въпреки конкретния повод и точно фиксираното място в специалната ремарка след заглавието поемата е изцяло лирична. Мара Белчева отбелязва: „Алфред Йенсен, който ги преведе на шведски и ги посвети на стокхолмския

---

[8] П. Славейков. Бегли спомени от Мара Белчева. С., 1923. с. 14.

архиепископ, смята тия химни за най-висшия полет на неговия лиризъм.“[9] Опитите в създаването на лирически тип поема, съзнателното търсене музикалната хармоничност в стиха, внушението на вътрешната духовност, на философски комплицираната проблематика, освобождаването от описателността се налагат като елементи на една нова поетика. Ако Яворов в „Нирвана“ достига до пределната хармония на звуковата вълна, то и Славейков в отделни части на „Химни за смъртта на свръхчовека“ (Мисъл, 1907, кн. 7) съзнателно търси чисто звуковото внушение. Не че в класическите образци на Ботев и в редица творби на Вазов няма да открием музиката на словото. Но там тя е органически, неотделимо свързана с конкретността на съдържанието, на защитените идеи и принципи. При модернистите навлизането в сферата на духовното, на „единствено реалния вътрешен мир“, както отбелязва Реми дьо Гурмон, на смътните загатвания в неразгадаемото тайнство на символа води до рязко повишаване естетическата значимост на звуковата страна на стиха. Наистина фразата на Рембо „музиката преди всичко“, превърнала се в един от девизите на символизма, съвсем не се възприема като абсолютен закон от нашите модернисти. Крайностите са изключения — отделни творби на Яворов, Лилиев, Траянов, Ем. Попдимитров, Ясенов. Но в цялата си лирика тези творци постигат изящна звукова хармония и гъвкавост на словото, което допринася много за развитието на българския поетичен език.

В усилията си да прозре в смисъла на основни категории и понятия, в същността и движението на битието, Славейков се базира на определени идеалистически направления във философията, без да възприема изцяло нито едно от тях. В група произведения като център на авторската „събирателна“ концепция бихме могли да определим ницшеанската идея за създаването на свръхчовека и неговата мисия в устройството на света и в развитието на историята, проявена в своеобразна крайно неизяснена интерпретация. Запознал се като студент в Германия с философията и литературното дело на Ницше, Славейков през целия си живот запазва известни влияния. Те се видоизменят, подложени на сложна еволюция, за да достигнат до комплицираната представа за Единия в „Кървава песен“ и още по-своеобразната трансформация на този абстрактен образ, изложена в общи линии в последното писмо до д-р Кръстев от 26 февруари 1912 г. Но ако към края на своя живот поетът е съхранил в съзнанието си само идеята за „силния“, „единствения“, и то в една много специфична демократизирана форма, то по време на престоя в Германия и непосредствено след завръщането в България Ницше му влияе не само с философията, но и с личността си. Фактът, че Ницше е използуван и като литературен персонаж (централен герой в „Сянката на свръхчовека“), натоварен с функцията да изрази, разгърне и защити своите идеи, е още един показател за онова изключително впечатление, което германският мислител е произвел върху Славейков. В поемата е избран последният период от живота на философа, когато болен той напуска Германия и заминава за Италия, следван единствено от майка си. Някои изследователи са склонни да смятат, че одухотворените поетични пейзажи, доста подробно очертаният вид на градските улици са се зародили по образеца на „Тъй рече Заратустра“. Трудно би могло да се съгласим с подобни твърдения — Славейков винаги държи извънредно много на изясненията и строго конкретизирани обстоятелства, в които протича действието на произведенията. За по-голямата част от творчеството му обстановката е абсолютно необходим елемент и в нея първенствуващо място заема природата. И в този смисъл „Сянката на свръхчовека“ съвсем не прави изключение — подобно на всички други философски поеми и тук са разгърнати определени идеи и становища в процеса на развитието на една случка при подобно възсъздадена обстановка.

---

[9] А. Т о д о р о в. Бележки. П. Славейков. Събр. съч. Т. II, с. 326.

Влиянието на Ницше трябва да потърсим другаде — там, където то е явно и безусловно, — в самата същност на изложените възгледи, в мистицизма, егоцентризма и солипсизма. Никъде Славейков не е достигнал до подобно безогледно отрицание на човека, на неговата същност и битие, на понятия като любов, истина, свобода. Това съвсем не е единственият случай, когато писателят противопоставя силната личност, в случая свръхчовека, на мнозинството, но никога не е бил така драстично груб, за да отрече самата същност на човека. В думите на Заратустра прозират в твърде оголени форми формулировките на егоцентризма. Шест години по-късно в „Песен на песента ми“ на Яворов ще се сблъскаме с пряка дефиниция на солипсизма, но ако там надделява абстрактно-романтичният унес на една екзалтирана в отчаянието, но горяща душа, тук се налага студено-рационалното противопоставяне на мнозинството, презрението към „стадото“, достигащо до парадоксални изстъпления — „Смъртта на други да е зарад него живот...“ (т. VI, с. 235).

Нашата марксическа критика неедноκратно е подчертавала, че в „Сянката на свръхчовека“ най-силно се проявяват влиянията на ницшеанската философия. „Тук са отразени най-реакционните разбирания на Славейков, за щастие съвсем временни, без дълбок корен.“[10] Не само най-силно се чувствува ницшеанската философия, но и най-ярко е изразено уважението и в известна доза пиететът към личността на Ницше, представен като титанично-трагична фигура. Славейков се стреми да прозре в мислите му, да проследи стъпалата в зараждането и осъществяването на неговата върховна идея — свръхчовека. И като че ли нарочно е избран последният период от живота на немския философ, когато умопомрачението бавно го води към смъртта. Стиховете са наситени с възхищение, с респекта на ученик към учителя.

Но дори и в тези по-ранни години (стихотворението излиза в 1897 г. в „Мисъл“, с. 460—465) въпреки цялото обаяние, което Славейков изпитва към Ницше, той не приема съвсем безрезервно неговите идеи. Нихилизмът, презрението към хората, човеконенавистничеството изпълват творбата, но техен пряк изразител е героят на произведението, а писателят при подчертано лиро-епическа постройка на поемата много осезаемо се дистанцира. Още Б. Ангелов[11] говори за полемичност на поемата, Д. Осинин отбелязва, че Славейков се отнася „с известна критичност към възгледите на Ницше“[12]. И всички виждат проявите на несъгласие най-вече в самия лик на свръхчовека, „подобен на медуза, грозен образ“, и в реакциите на майката, грижеща се за обезумелия си син, въплътила тези нравствени добродетели, които Ницше отхвърля с презрение. Може би е малко пресилено да се търси открита и силно изявена полемика с Ницше, по-скоро това е само неприемане докрай и изцяло на възгледите, които противоречат на здравата човешка логика и морал. Младият Славейков е привлечен от идеята за силната личност, за избраника, който се отделя от тълпата. Приема тази идея като своя и тя се превръща в един от идейните центрове на поезията му. И естествено храни в душата си преклонение към създателя ѝ — държи публични речи, в които излага идеите на Ницче, тълкува литературните му произведения и най-вече Заратустра (Мара Белчева превежда „Тъй рече Заратустра“ и пише за превода: „Той е завет от Пенчо Славейкова, под чието око е почнат и завършен“); но още от самото начало не приема безрезервно Ницше — и точно „Сянката на свръхчовека“ свидетелствува за това. Славейков не само излага концепцията на Ницше не като свое лично становище, но и сътресението от раждането на свръхчовека довежда до смъртта на неговия създател — до такава степен конкретната реализация надхвърля предварителните теоретични представи. Трудно би могло да се каже дали авторът е имал пред вид точно това при написване на поемата,

[10] Д. Осинин. Бележки. Т. IV, с. 320.
[11] Б. Ангелов. Пенчо Славейков. — Мисъл, г. XV, с. 249—250.
[12] Д. Осинин. Бележки. П. Славейков. Събр. съч. Т. VI, с. 320.

особено на нейния финал. Но подобно тълкуване е твърде допустимо. Славейков — изложил в теоретична форма представата за свръхчовека (така както я е заимствувал от Ницше), не приема конкретната ѝ реализация, нейното материализиране в действителността. Трезвото реалистично чувство, наследено и възпитано от бащата, от цялата наша българска действителност, се проявява и в най-отвлечените философски произведения. И точно този пункт — неприемливата представа за житейското битие на свръхчовека, кара Славейков да се дистанцира от Ницше. Показателен е фактът, че поемата фигурира в „Блянове“ (Епически песни, кн. 2, 1898), но когато подготвя цялостно издание на „Епически песни“ от 1907 г., авторът не я включва. Така той сам фактически се отказва от това реакционно произведение, което влиза в явно противоречие с основната част от творчеството му.

Търсейки смисъла на човешкия живот, поетът излиза извън рамките на индивидуалното съществуване и се разпростира върху цялото битие. Той е привлечен от кардинални въпроси. Как е възникнал светът? — възлов пункт, от който започва и свършва всяка философия. Интересно е, че Славейков, обикновено така категоричен в изказванията и принципите си, дори и в случаите, когато явно си противоречи, по този въпрос не заема определено становище. В неговия размисъл, изпълнен със съмнения и догадки, отново се наслагват и преплитат влияния от различни теории, без сам поетът да има строго своя платформа. Той дори не се присъединява към някои определени възгледи, поставяйки всичко под въпрос, приемайки го като евентуално възможно, но несигурно. Славейков, който в „Химни за смъртта на свръхчовека“ признава всевластието на бога, в „Химни“ го поставя под съмнение — не смята, че съществуването му е отговор на големия въпрос за възникването на вселената и живота. И точно в този пункт е определеното разграничение от християнската религия. Но и тук, ако вземем пред вид цялото му творчество, се сблъскваме с непоследователност и противоречивост.

По отношение изначалния проблем на всяка философия — възникването на света — авторът е твърде скептично настроен. Той е чужд на материалистическите възгледи, значително по-близо е до философите-идеалисти, без да се идентифицира с тях. За него всичко е колкото вероятно, толкова и съмнително; не вярва, че може да се даде точен отговор и в това е скептицизмът му. Един мислещ ум търси в необозримостта на света решение на вечните въпроси, лута се между различни теории и предположения, без да приеме нито едно, оставайки на кръстопът, сам със своите съмнения, за да признае безсилието си и невъзможността да достигне до решение. Но твърде много генерализира изводите си — фактически отрича и на другите правото да намерят отговор, смята, че той изобщо не може да се даде. И „Химна“ — произведение, в което най-пряко се сблъскваме с този въпрос, завършва доста песимистично.

Авторът тръгва от представата за един първичен хаос, за да открие откъде е дошло движението — от тъмата, светлината или твореца. Може да се направи „аналогия между идеите на Славейков за началото на света и анонимния поет от десетото или по-ранното столетие преди Христа, създал един от най-величествените химни на Ригведа“[13]. Проф. М. Арнаудов въпреки много близките съответствия, които открива при съпоставката на двата химна, както в идейната концепция, така и във вътрешната организация на произведенията смята, че Славейков сам е достигнал до тези разсъждения и съответствията не са плод на заимстване, а на случайно съвпадение — твърдение, което, макар и не съвсем безрезервно, бихме могли да приемем. „Славейков се лута по чужди насоки, за да реши съмненията си, за да отговори на въпросите за началото и края на света, за смисъла на битието. Но по-ясни концепции върху живота от тези в „Заратустра“ или по-оригинални религиозни идеи от тези в Библията и Ригведа той не може да открие и явно е, че не в тази идейна лирика е неговата сила.“[14]

---

[13] М. Арнаудов. Два химна. — Съвременна мисъл, 1913, кн. 8, с. 581.
[14] М. Арнаудов. Психология на литературното творчество, с. 345.

„ПЕПЕЛИЩА“ — РОМАН ЗА НАПОЛЕОНОВАТА ЕПОХА И ПОЛСКАТА СЪДБА

Николай Даскалов

Пълководецът от Аустерлиц, чиито легиони в едно генерално сражение разбиват три армии на три съюзили се срещу него реакционни империи — Руската, Австрийската и Пруската, традиционни потисници на Полша, не е могъл да не събуди надеждите на поляците и да не бъде увенчан от тях с митологически ореол. Традиционната историография и народната мълва с благодарност са му отредили място в легендата. Не в легендата, а в историята го връща Стефан Жеромски, като отдава дължимото на пълководческия му гений, но поставя в центъра на своето повествование кръвта и потта на масите, преди всичко на близкия до сърцето му полски войник, сражаващ се под знамената на императора. Дали под влияние на Толстой или като поляк в спор с него, но обективно той демитологизира „избраника на провидението“ и изпява незаменимата си героика за знайните и незнайните легионери-сънародници. По такъв начин авторът на „Пепелища“ вмества техните съдби и съдбините на родината си в контекста на световната история, а борбата за национална независимост — в европейския революционен процес.

Много са ручеите, които се вливат в тази, бихме я нарекли, Висла на полския роман, изненадваща ни често с боботещи прагове и опасни вътрепи. Най-напред това е самият живот на писателя, от люлчината песен закърмен със страданията на родината, с нейните пресни рани от въстанията. Знаменателна е годината на неговото раждане — 1864, година на погром и крушение на последния народно-революционен взрив против националните угнетители. В семейството на Жеромски са живи спомените от сраженията и героизма, за тях непрестанно се говори и те като кървав рубин в гнездото на пръстена лягат във впечатлителната душа на бъдещия творец, стават негова мисия. Малкият Жеромски по цели дни се рее из лесовете близо до планината Лисица, толкова скъпа на сърцето му и така прекрасно барелефирана в панорамата на „Пепелища“. До самозабрава играе в ливадите с децата на селяните, опознава селската неволя и отрано се научава на справедливост. Опива се от разказите на Анджей Гал за въстанието, със затаен дъх слуша „въстаническите легенди на този изгубен в горите край, където още не е изсъхнала следата от окървавените крака на сразените борци, където почернелите стени на крайпътната кръчма като решето са надупчени от куршумите и всеки възрастен човек, преживял кървавите времена, само за тях говори“[1]. Тази младенческа школа за патриотизъм е издълбала печата на свободомислие и търсачество в най-съкровените тайни на юношата — една от главните цели в живота му е търсенето на пътища за освобождението на Полша, това е търса-

[1] St. Żeromski. Puszcza jodłowa. Warszawa, 1926, str. 12.

чество и в действителността, и в себе си. Запознаването му пък от опит с експлоатацията на селячеството от привилегированата шляхта го спасява от илюзии за неприкосновено единодушие в борбата, на практика му разкрива класовите противоречия. А скитането из девствената природа на Лисица с бащината ловна пушка в ръце завинаги придава на характера му волност, неистова жажда за живот, което забелязваме у един от главните герои на „Пепелища“ Рафал Олбромски.

Ученическите години на Жеромски са мъчение за него. Той попада в Келценската гимназия, казионно учебно заведение със суров казармен режим. Родолюбиво възпитаният младеж се сблъсква с русификацията на образованието, „приела форма на най-жестоко настъпление срещу полската национална култура“[2]. Полският език е изхвърлен от учрежденията и училищата, а присъединеното чрез уния Кралство Полша изчезва от официалните документи и се заменя с унизителното „Привисленски край“. Сервилността на учителите и възпитателите прави тягостно впечатление на Жеромски, обучението, съпътствувано от тежки телесни наказания, го отвращава и събужда воля за съпротива. Толкова хубаво е предал той тези си състояния в бягството на Рафал от гимназията, когато с юмруци си пробива път сред озверелите, тъпи възпитатели и училищни слуги. Но тук юношата открива добри приятели, съзвучни на него по настроения и възгледи — да си припомним умния и чувствителен Рафалов съученик Кшищоф Цедро, неговата еманципираност от бруталния гимназиален ред, подхранвана от буйността на Олбромски. Бъдещият творец се сдобива и със спътници за цял живот — стиховете на Мицкевич и Словацки. Неслучайно в автобиографичната повест „Сизифов труд“ пламенната поезия на Мицкевич преобръща притъпеното от русификацията национално чувство и го умива в изконния му извор. Революционният демократизъм на Мицкевич, беззаветното му отечественолюбие формират идеите на младия Жеромски, теглят линията на жизнения му път към вярно следовничество. Не можем да не почувствуваме в „Пепелища“ близко до Мицкевич преклонение пред полското пилигримство, подобно отношение за задачите на легионите в Наполеоновите войни, синовна обич към генерал Домбровски. „Творчеството на Жеромски (с много малки изключения) носи в себе си диханието на „Задушница“ и „Книги за пилигримството“. Той е „народен певец-пророк“ в пълния смисъл на този романтичен термин“[3] — пише Юлиан Брун (Бронович).

Изживявайки тежко русификацията и поруганието на националното чувство, Жеромски не става русофоб, нито краен националист. Той ясно разграничава мракобесието на царизма от руския народ и руската интелигенция. „Днес цяла нощ — пише той в дневника си — ще чета произведенията на Писарев, руския волнодумец. . . Цензурата не допуска неговите произведения; в Русия той се ползува със славата на ужасен демократ, което само по себе си е достатъчно за зачисляването му към социалистите, макар че досега аз не съм забелязал той да е бил социалист. Ох, тази Русия! Най-хубавото, което се появява в нейната литература, бива прокълнавано и гонено.“[4]

Преждевременната смърт на родителите му го оставя на самоиздръжка с уроци в богати шляхтически домове. Като студент всяко лято пребивава из различни губернии на страната като гувернант. Нуждата го прави брат на хората от безправните класи. Сам изпитал още в ранните си години огорченията и лишенията на живота, той може би най-добре от всички полски писатели през епохата разбира бедняците, тяхната тежка социална участ, честото им разногласие в националната борба с богатата шляхта. Тези горчиви изпитания залягат в го-

---

[2] В. В. Витт. Стефан Жеромский. М., АН СССР, 1961, с. 10.

[3] J. Brun (Bronowicz). Stefana Żeromskiego tragedia pomyłek. — В: сб. St. Żeromski. Warszawa, 1975, str. 261.

[4] St. Żeromski. Dzienniki. T. I. Warszawa, 1953, str. 282—283.

ляма част от неговите произведения. Покъртителното описание на признаците на глада, когато Рафал броди след затвора по есенните друмища на равнината, не е просто художествена приумица, а част от миналото на писателя. „Аз просто не вярвам на хората, които в младостта си не са изпитали нищетата, не познават „този свят“[5] — съобщава той по-късно в писмо до О. Родкевич.

През студентските си години Жеромски попада в самия водовъртеж на идейния живот на времето. Позитивизмът и социализмът в полския им вариант воюват за примат в неговия разум. Още в гимназията той приема много от учението на полските позитивисти за „малките дела“, за „органичната работа“, за икономическия напредък, за положителните знания и стопанската дейност като начин да се устои, да се възмогне отечеството след тежката национална трагедия. От друга страна, социализмът му въздействува с теориите си за социално равенство и справедливост, които не могат да му бъдат чужди, защото той вече е изпил чашата на нищетата до дъно. Ето една от причините, довели до двете течения в творчеството му — злободневното, социално-утопичното, което винаги го довежда до различни разочарования след поредния крах на утопията при сблъсъка й с действителността, и второто — националното и общочовешкото, в което социалното е пропито от трезвост и класовите противоречия, без да бъдат абсолютна доминанта, участвуват в общата картина на живота, изтъкан от противоречия, но в крайна сметка податлив на идеала. Тази трезвост на реалиста, съчетана с почти безпогрешен интуитивизъм, присъствува навсякъде в „Пепелища“.

Тук съдбата на отечеството и съдбата на автора се преплитат с нещо голямо, инстинктът дири помирение с разума, мракът е сянка на светлината, личното като монолог и лиризъм се разтваря в безликото цяло, грохотът на войната потъва в тишината на смъртта, пъстротата на живота изписва йероглифите на инобитието, сфинксът на вечността се показва зад развълнувания лик на времето. Самобитност, сплавена от разнородното, от рационалното и ирационалното, от реализъм и теологични прозрения, от сън и брутална земност, от натурализъм и сакрални посвещения, от личност и маса, от народ и човечество, от зло и добро — сякаш не роман, а свещен ръкопис, пророчески вик на рапсод, който не разказва, а напява океаничната тръпка на събитията, които на моменти изникват сякаш от първозданието на битието. С романа си Жеромски е един от първите реалисти в европейската литература, който сътворява нещо, към което се стреми и съвременното „модерно“ изкуство, без да може да го постигне, защото от разноцветните фрагментни камъчета на съзнанието не е в състояние да създаде монолитната мозайка, цялостния образ на движението-покой и на покоя-движение, каквато е епопеята на Жеромски.

Има и други потоци, които са пътували към нея и са дали гласа си на вълните ѝ. Това са по-предишни произведения на автора, избликнали сякаш от кръвта му и от полската му същност. Разказът „Ще ни кълват гарвани, врани“ подхваща националната тема за освобождението на равнището на голямата алегория, както ще открием в епопеята, изведена вече до мит. Чуден парадокс на демитологизацията в романа: та в този разказ към умиращия, пронизан от пиките на царските улани въстаник и към агонизиращия му кон се приближават враните, черни символи край обезобразения труп на мъченика за род и свобода. „Враните с голямо внимание, такт, достойнство, търпение и дипломация се приближиха, наклониха глави и внимателно изучаваха положението на тялото. Най-небоязливата от тях поиска да погледне във вътрешността на мозъка, в прибежището на свободната мисъл, и да го изяде без остатък.“ Алегорията се изяснява: към трупа крадешком, незабелязано, подплашвайки враните, идва селянин, „напо-

---

[5] Цит. по кн. на S. Piołun Noyszewski. St. Żeromski. Dom, dzieciństwo i młodość. Warszawa — Kraków, 1928, str. 260.

добяващ едър сив звяр“. Той без страх от светотатство извършва мародерството си — ограбва трупа на мъченика, който е пролял кръвта си и за него. Подплашилият враните е техен съюзник, лешояд като тях. Но авторът не го осъжда и тук проличава класовият му подход, употребен на мястото, както по-късно в епопеята. Селянинът не е виновен, вината е другаде — в затъпяващия труд в полза на пановете, в обезличаващото го крепостничество, във вековната му изостаналост. „Тъй без сам да знае и желае, отмъщавайки си за вековното робство, за разпространението на тъмнотата, за експлоатацията, за глумението над народа и неговите страдания, той се връща в къщи с открита глава и с молитва на уста... Дълбоко, искрено, от цялата си душа благодареше той на бога, задето в безграничното си милосърдие му е изпратил толкова желязо и ремъци.“ Един дисонанс в разказа, напомнящ някои от жестоките абсурди в „Пепелища“. Жеромски е наясно, че крайната нужда и неправдата на шляхтата са отчуждили този бедняк от героиката на борбата, че той, без да дегероизира умиращия въстаник, защото мъченичеството му след мародерството на сънародника му го извисява неизмеримо, е дегероизирал нежеланието на пановете да извършват реформи. Писателят е знаел, че в местата, където на участвуващите във въстанието селяни е раздадена земя, голяма част от тях се е вляла в редиците на революционната армия,[6] че още горещият вятър на Френската революция, носена върху щиковете на Наполеоновите войници, е разбудил душите на полските крепостни и те обличат френския войнишки мундир в името на своята родина. Десетки и стотици картини в романа потвърждават това. А наред с тях в епопеята ще се срещнем със селското равнодушие към борбата, с животински страх или тъпо покорство — зловещо феодално наследство. Безспорно права е В. В. Витт, талантлива съветска изследвачка на Жеромски, когато пише в монографията си за него: „Изображението на правдата, неприкрита, горчива, трагична, на правдата — пълна противоположност на красивата легенда, е било типично за Жеромски. Тази органична черта в творчеството на писателя ярко се проявява в съпоставка със Сенкевич, у когото общественото движение през тия години предизвиква обръщане към славните страници от историята на полския народ, прослава на историческите победи на полското оръжие. Сенкевич пише своите исторически романи „за въодушевяване на сърцата“ и увличайки се от „въодушевлението“, нерядко изопачава историческата правда, некритично се отнася към шляхтишкото минало на Полша.“[7] Вярно е, че Сенкевич със своя омирически гений в прозата си има основанията в собствената си естетика, докато тук се набляга на отликите в епическия почерк на Жеромски, на неговото разбиране на историята, на социалния му рефлекс, на способността му критически да мисли и оценява настоящето като последица от великото, но страшно минало на стара Полша. Още гениалните му учители Мицкевич и Словацки призоваваха родината да отхвърли товара на това минало, което сковава „ангелския дух“ на нацията. И ако Жеромски, който иначе съхранява дълбоко уважение към изключителния талант на Сенкевич, на места иронически полемизира с автора на знаменитата трилогия,[8] то е именно поради факта, че той притежава онова изострено чувство за историзъм, което в голяма степен изневерява на Сенкевич.

В подстъпите към „Пепелища“, сякаш като увертюра към вагнерианската музика на епопеята, Жеромски написва своята повест „За войника-скитник“. През 1896 г. я публикува в „Глоса“. Съвсем естествено е, докато събира материали за бъдещия си колосален труд, да укрепи перото си с разработката на сю-

---

[6] В. В. В и т т. Цит. съч., с. 67.
[7] Пак там.
[8] Жеромски пише в дневника си: „Нима трябва за всичко да закрием очи и да тръгнем след Сенкевич да „въодушевяваме сърцата?“ . . . Кои сърца, чии?“ (S t. Ż e r o m s k i. Dzienniki. T. III. Warszawa, 1953, str. 316.)

жет от времето на Наполеоновите войни. Скитанията на войника, обходил пътищата на Европа с ратниците на императора, са напълно сходни с ратното бродячество на героите от епопеята. Имаме чувството, че това е една по-обширна глава в нейната свободна композиция. А като се вгледаме по-внимателно, ще забележим почти пълния ѝ паралел с главата „На война далечна“ от романа. Селянин, крепостен на магната Опадски, участник в бунтовната война на Костюшко, след поражението се оказва в Берлин. Но Пулют не е претърпял поражение в душата си. През много земи минава героят, сражавайки се за френската чест с мисъл за полската свобода. След битката при Йена, която окичила Наполеон с нови лаври, Пулют се връща като еднорък инвалид в родината си. Сякаш виждаме познатия ни ветеран Ойжински от главата „На война далечна“, който се появява с инвалидна патерица, одрипан като просяк, пред имението на Кшищоф Цедро. Животът на Пулют завършва нелепо. Опадски, като научава, че „кръчмата чак трещи“ от натъпканите в нея слушатели на ветерана, че въодушевени от разказите му за славни подвизи, се заканват да не излизат повече на нивите на господаря, осъжда Пулют на смърт и варварски се разправя с него. Но и съдбата на ветерена Ойжински, който в епопеята е сякаш второ издание на Матус Пулют, е незавидна. Завърнал се еднокрак след прочутата Аустерлицка битка, той не знае какво го очаква в родината, дали ще намери бащиния си дом такъв, какъвто го е оставил, или ще скита в дрипите си от имение на имение, от колиба на колиба с единствената отрада да буди сърцата за святото дело. . . Трагизмът на социалната безизходност и в двата случая не пречи на читателя да проумее, че животът и на двамата не е минал напразно за тях и за отечеството.

Сходен с „Пепелища“ е подходът в обрисовката на военните действия. Битките не са празник, а изморителен ратнически труд пред самите нокти на смъртта. Тежкото изкачване на Алпите, за да бъде превзета укрепена австрийска позиция, схватката с планината, обединените усилия на бойците, страхът и отчаянието в критическите мигове и „мълчаливата радост“ в края, когато са на върха, показват, че победата се купува с кръвта и потта на обикновения селянин-войник. С такива примери на непосилна ратна работа се срещаме неведнъж в епопеята. Беседата на Пулют край походния огън с полските пленници от австрийската армия ни кара да сравняваме случката с друга, подобна от „Пепелища“, когато пленените поляци от армиите на монархиите-поробителки се присъединяват към Наполеоновата армия. Повечето от тях са селяни или дребни шляхтичи.

Този пролог на постепенно приближаване към „Пепелища“ естествено и въпреки това с трепет на страхопочитане ни изправя пред прага на посвещението в непозната мъдрост: народолюбие и могъщ полет на чувствата, благородно рицарство и плебейско пълнокръвие, заблуда и истина, богоискателство и богоборчество, модерен абсурд и разумно предузнание за съдбата на род и човешка общност, наполеоновско тържество над съдбата и смирение пред неведомите ѝ пътища, пред социологизма и неговото отрицание в изявите на метафизиката — проблеми, с които непрекъснато се сблъскваме в романа.

По време на плодоносния си престой в Швейцария, където работи като библиотекар на полския музей в Раперсвил, писателят събирал огромен материал за епопеята си в продължение на няколко години и получава възможност да проникне дълбинно в Наполеоновата епоха, да проследи не само вихрите на историята, но и неуловимите ѝ движения, скритите пружини на главоломните събития, разтърсили света, ролята на полските легиони, включени във въоръжената сила, която промени картата на Европа и мисленето на хората. Самата му работа над материалите по своята мащабност надхвърля многократно постигнатото от тогавашната полска историография. Дори може да се каже, че въпросът за легиите в състава на френската войска не е бил осветляван преди него. „Всички основни трудове на Аскенази, разглеждащи тези години, се появиха по-късно от „Пепе-

лища“ — отбелязва К. Вика.[9] Тъй че книгата на Жеромски е първият и при това единствен по монументалността си паметник на тази изключително интересна епоха. За продължителното, всестранно изследване на източници свидетелствува самият авторът: „Пет години аз бях непрекъснато зает със събиране на материал за романа „Пепелища“. Седейки в библиотеката, аз буквално навлизах в нови и нови материали, в нови проблеми и навярно никога не бих се отървал от този погълнал ме период, ако не беше миналогодишната болест, която прекъсна всичко с един удар. Романа си трябваше да привърша наскоро, не тъй, както ми се искаше. Последните части аз писах след белодробни кръвоизливи, лежейки на гръб, без движение. . .“[10]

Драматична е съдбата на ръкописа. Почти завършен вече, при обиск от царските жандарми във варшавското жилище на писателя той е конфискуван. С големи старания жената на Жеромски го измолва страница по страница от полицейското управление и лека-полека го връща целия. Действително колко би изгубила полската литература, ако ръкописът завинаги бе потънал в празното пространство на жандармското дълбокомислие, в „съкровищницата“ на полицейската цивилизация.

Рамката, темпоралната протяжност на епопеята „Пепелища“ е заключена между последната подялба на Полша и всеобщия преглед на Наполеоновите войски в околностите на Орша преди съдбоносния поход в Русия. Този период на поврати е завладял въображението на художника с първото след загубване на националната независимост брожение за отхвърляне на игото. „В условията на обществения подем в началото на 1900 г. се засилили надеждите на писателя за възраждане на активно народно движение, в отминалата историческа епоха той търси аналогия със съвременността.“[11] И това е съвсем естествено. Такъв е законът на всяко истинско художествено творчество — историческият сюжет да бъде съзвучен на съвремието и да открива действителните черти на бъдещето.

Неведнъж е посочвано влиянието на Л. Н. Толстой, неговият пример с „Война и мир“ за създаването на „Пепелища“. Никой обаче не би се осмелил да вмени на Жеромски епигонство или еклектичност. Сянката на великия му учител се вгражда в самобитното, голямо като цитадела с много фортове здание на романа, и се изгубва. Ученик на Толстой, Жеромски напуска Толстоевата непогрешимост на съотношенията при постройката на романа, стреми се да изрази неизразимото, неумопостигаемите движения на първичното, заложено в инстинкта, и на най-висшето, заложено в душата, инферналните клокоти в подземното царство на биологията и озаряващите трепети на неизразимо духовното. Затова у него класическата завършеност е накърнена, частите се отличават с нарушаване строгостта на пропорциите, романовият канон е деформиран. Хегеловото единство на обективизираща се и осъзнаваща себе си идея е заменено с шопенхауровските тласъци на чувството — жажда за живот, която поражда страдание и се стреми обратно към несъществуване, неистов стремеж към свобода, окован от необходимостта, боготърсачество, раздирано от неверие. Нарушава се съизмеримостта на единичното към цялото, набъбват поетическите отклонения, спокойната епика воюва с напрегнатата лирическа рефлексия — намираме се пред модерната естетика на дисонанса. Тези особености на романа най-лаконично и точно е изразил известният познавач на полската литература Й. Матушевски: „Пепелища“ — пише Матушевски — не е спокойно и плавно течаща епопея, а бурлива симфония, изпълнена с разтърсващи дисонанси.“[12]

---

[9] K. W y k a. Żeromski jako pisarz historyczny. — В: сб. St. Żeromski. Kraków, 1951, str. 167.
[10] Цит. по К. В и к а. Żeromski jako pisarz historyczny. . . ., str. 167.
[11] В. В. В и т т. Цит. съч., с. 141.
[12] J. M a t u s z e w s k i. Żeromski i „Popioły“. — В: St. Żeromski. Życie i dzieło. Warszawa, 1975, str. 224.

Авторът не тълкува произведението си, той зашифрова гласовете на полифонията му. Двадесет години след първото му издание, в предговора към шведския превод, той със скромност разкрива само видимата, лесно уловимата му страна: „В „Пепелища“ светът е по-весел, отколкото в по-късна Полша, разкъсана на части: тук става дума за делата на легионерите, извършени под италианско и испанско небе и дори отвъд Атлантика. Редуват се картини на полското село по време на австрийското владичество в началото на XIX в., животът в имението на средната шляхта. . ., както и животът на новите магнати. . . Голямо място заемат любовните и военните въпроси. Особено военните, които обхващат много глави.“[13] Тези думи внушават мисълта, че читателят ще има работа само с някакво обективистично изложение, с битови, обществени и военни описания, но още от първата страница на романа ще бъде въвлечен в нещо друго, в поетиката на преданието: зад словесното обилие се крие знаещото мълчание на планината, изтъкано от първични шумове. Обхванати сме внезапно от стремителния поток на някакви копнеещи неясни шепоти, които изпълват бездните и висините. Някакво велико тайнство се извършва пред очите ни, някаква потънала в забрава и изтръгната от глъбините лирическа мелодия струи в душата и като в просъница ни връща изгубеното младенчество. Алегория на древното народно битие — от езическия магически пантеизъм до просветлената християнска символика, — тази планина се врязва в съзнанието ни с патриархалната си сигурност, здрава като инстинкта и висока като търсещия ум. Тя ни облъхва с три легенди: първата — праславянска, забравена, за божеството Лелюм-Полелюм, „което спи в потаен дол, покрито с мъха на хиляди зими и хиляди пролети и ще спи на вечни времена, никому неизвестно. . .“[14] чийто първобитен атавизъм ще открием в разгорещената невъздържаност на Рафал; втората — християнска — за „безсмъртния елен, който между рогата си носи из горите светия дървен кръст и се показва на хората веднъж на сто години. . .“[15] — тя е приказният образ на родината, неизкоренимата вяра в нейното възкресение, която ще съпътствува героите в техните лутаници. Тя със сиянието на дървения кръст е недописаният финал на романа, по-голяма от Наполеон, вечна като Полша; третата — еретическата — за развалините на арианския храм: „Това са руини на арианski храм. Някаква странна внезапна скръб! Къде е тоя ден, къде изчезна той навеки?“[16] — тя ни отпраща към еретизма на княз Гинтулт, към мистиката на чернокнижниците и масонските ложи. Не е е ли чудно, че тъкмо с легенди започва този роман, който демитологизира историята, че трите легенди стават три негови лайтмотива? Или това е намек, че след пространния анализ писателят в целостта на епопеята отново ще ни върне към сатата, към легендата?

Старата и идилична Полша се разгръща от втората легенда, обединявала векове наред със светостта на непосредната народна вяра шляхтата и селячеството. Тук противоречията още отсъствуват, в светлината на преданието Полша е едно, митологично неразнородна, не е изплувала още антитезата на реалността. Идилични са дори сърдитите, но добродушни мърморения на Рафаловия вуйчо пан Нардзевски към слугата му, селянина Кацпер, негов помощник при ловуването. Та именно Кацпер разправя за чудния елен с пълно доверие в достоверността на случилото се. Въпросът на Нардзевски показва, че той, господарят, и неговият крепостен имат еднакво архаично съзнание, че не възприемат чудото като символ, а като самата истина, че и на тях може да се случи същото. В този разговор

---

[13] St. Żeromski. Przedmowa do szwedzkiego wydania „Popiołow“ — „Dziś i jutro“. 1951, № 21.

[14] Ст. Жеромски. Пепелища. С., 1975. с. 24. (Всички цитати от романа по-нататък са по това издание.)

[15] Пак там, с. 24.

[16] Пак там, с. 26.

е залегнало вкорененото убеждение на народа, че е светотатство да се посяга на необяснимото, легендарното, на митичната сила на Полша, обобщена в светлото суеверие, че никой няма право да стреля в безсмъртния елен, защото стреля във вярата, в родината, в себе си. Този несъзнателен страх от светотатство — да не бъде поругано отечествено святото, тресе тежко ранения в Испания Кшищоф Цедро. В неговите видения, в трескавите халюцинации изведнъж се явява родната земя не като спомен, а олицетворена в свещения елен, пазителя на нейното безсмъртие: „Няма вече да излезем от тази страшна гора. . . Светлият елен с кръвта между рогата ни срещна в леса. . . Рафал стреля по него. . .“[17] Имагинерно, извън логиката в това видение кристализират опасенията на Кшищоф, дали пътят, който е избрал, е най-правилният, дали той и Рафал с постъпките си, вместо да прославят, не скверният родината си, както и другите, които са се отдалечили от народа и служат на поробителите. Два пъти изгрява тази легенда в романа като предупреждение и освещаване на подвига. Има последователност в това, че не след дълго над ранения Кшищоф застава не древната и чудотворна, а въплътената легенда на съвремието — Наполеон Бонапарт. И за двете е пролял кръвта се героят — и за Полша, и за кумира на революционната армия.

Сказанието за елена е свързано с обреда за лова — мъжествено удоволствие на шляхтата. А имението Вирви, зареяно из дивите дебри на планината, в глухата провинция, сякаш съдържа в себе си цялата провинциалност на Полша, като че ли незасегната от военните сприи, от заплатените с кръв преобразования на кратката, но незабравима Наполеонова епоха. Жеромски сполучливо е открил действието на романа си с ловна сцена, изпълнена с достойнство и феодална церемониалност. Начинът, по който пан Нардзевски корми сърната и хвърля димящите ѝ вътрешности на кучетата, разговаряйки с господарска небрежност, начинът, по който в януарската вечер заповядва на слугата да му накладе огън, възпоминанията за ловни небивалици, тържественото носене на сърната и сръндака, закачени на върлина, спускането по посока на манастира край извора „Свети Франциск“, романтичното пътуване с шейна сред живописната гора покрай клокочещата в ледовете река и т. н. — всичко това на нас като българи ни напомня средновековните навици на Емилиян Станевия княз Сибин и е някъде далеч назад във времето, чуждо на императорския блясък, на цезарианските завоевания на бонапартизма. Като че Хронос върти махалото в затворения кръг на патриаршеските времена, в дремливата крепка старост на человеческия род. Самият дом на Нардзевски с основи от камък, в който спят вековете на планината, със стаи, в които царствено се разхождат или лежат по дивана ловджийски кучета, със старинните съдове и вилици с дръжки от еленови рога, с патриархалната прислуга и т. н., не е докоснат от отглъхналия век на Просвещението, а камо ли от модните френски идеи. Показателно е неговото поведение, когато в имението му пристига императорският комисар. Пан Нардзевски е колоритен, типичен образ на конфедерат-патриот и в същото време яростен противник на всякакви обществени реформи. Неговата патриархална устойчивост е неотделима от родословието на полския патриотизъм, но и от феодалната му суровост и своенравност. Своята независимост, своята „еманципираност“ от всякакви нови идеи той изразява с предизвикателното си отношение към австрийския чиновник, когото накрая в същност изгонва с безцеремонната си постъпка на шляхтич-феодал.

Връщането към твърдите начала на патриархалната шляхта не е лишено съвсем от лични основания, въпреки че като правило Жеромски е неподатлив към старите илюзии. То е в известен смисъл пътуване назад, към детството, към спомените за бащиния дом под величествените очертания на Лисица, към съпътствуващите го души на починалите му родители. Още първото изречение

---

[17] Пепелища . . ., с. 619.

на епопеята: „Хртовете се втурнаха в гората“, величествено просто в своята епичност, носи лирическото втурване в изгубеното младенчество, в невъзвратимия рай на игри до забрава и бродене на воля из планината. Следващият го поетичен откъс е сбогуване навеки с преживяното щастие на невинността и заклинание към свидните сенки на миналото никога да не го изоставят в жизненото му поприще, в борбата му на творец и блуден син на полската легенда. Този унес е подхранван и от мечтанията на друго едно отрочество, лелеяно от музите и вселено в сърцето му от гордия гений на Мицкевич. Многоцветните картини на полския шляхтически бит във вечната епопея „Пан Тадеуш“ са оплодили своеобразното виждане на Жеромски, негов продължител в друг литературен вид. Тежката стъпка на прозаическия епос в „Пепелища“ непрестанно е разсичана от крилете на поетични полети, интимно полското оживява като багроцветни пламъци в камината на столетна къща, докато зимната виелица фучи в комина и в просъницата на давновремски раздумки, като отражение на главните грее позлатеният кръст между клонестите рога на елена. Няма Наполеон, няма войни, няма пепелища, има кулиг. Едно развихрено зимно празненство, веселие на препускащи четворки, което наблюдателният четец неусетно свързва с алегорията на руската тройка у Гогол, олицетворение на Русия. Но докато алегорията у Гогол крие дълбок оптимистичен смисъл, тя е едно гениално придвижване напред във времето на Русия, то тук летящите шейни на шляхтата сред сребърните опияняващи пръски на снега символизират препускането на полското рицарство без път, извън широкия друм на новата история, в различна посока от колесницата на времето и въжделенията на революционно-патриотичната емиграция, впрегната в него. Сякаш далеч от родината не съществуват хора, които са се отрекли от радост и празници, обладани от мисъл и воля за спасението ѝ. Празникът в прадядовата къща на стария чесник, баща на Рафал, е пламенно увеселение, което ни отпраща във века на полските крале, в годините на национално свободната държава на ляхите, то е толкова безгрижно със старинните песни и танците, та ни се струва, че робството не съществува и само заглавието на романа ни подсеща, че тези забави са ефимерни, че нещо ще се случи и то ще промени съдбата на героите и на Полша. Същевременно отприщената карнавална радост, с която завършва кулигът, пенливото вино и буйната игра на млади и възрастни показват жизнеността на нацията, нейната несломимост през тройното иго. Обичаите, верността към родния календар са несъкрушим щит срещу чуждоземното потисничество. От само себе си се налага сравнението с историческата участ на българския народ. Съхранението на верското предание, на обреди, обичаи и празници в календарния цикъл на настоящето като памет за миналото и надежда за бъдещето беше и народностно самосъхранение през дълговековното османско иго. Способността на племето да се весели и в бедите е способност да устои.

Ежедневието в имението Тарнини, пристан и затвор за Рафал, грижите за реколтата, цикличното еднообразие на земеделския труд са типична еклога на устойчивостта, на непрекословната връзка със земята, тя е еднокръвна на племенната общност, мощта ѝ не ще се поддаде на завоевателя. Равнинното Тарнини на чесника земеделец Олбромски и планинското Вирви на ловеца Нардзевски са микрокосмос на столетната жилавост на средната и дребната шляхта, на нейната консервативност, осъдителна за поривите на революционната епоха, ала устойчива в своята преданост към полското минало. В нейната застоялост дремят сили,които могат да бъдат отприщени в подходящ момент,както се убеждаваме от жизнения път на двамата синове на стария Олбромски. Ако Вирви е алегория на планината с нейната дива висота, то Тарнини е алегория на равнината с нейната златожитна широта, с хлебното здраве на труда и традицията. Те са обединени сякаш от кралствения вензел на миналото, тяхната незаинте-

ресованост от съвременността е предохранителна затвореност в себе си, в крепостта на онова, което е било. В глухотата на Тарнини, в отдалечеността на полския провинциализъм достигат вести за важните събития на епохата, ала те заглъхват в провинциалната тишина, без да предизвикат ни възторг, ни осъждане. Припомнете си главата „Зимна нощ", когато Рафал „високо, патетично" чете на баща си откъси от стари вестници, което потвърждава изостаналостта на част от шляхтата от буреносното течение на събитията. Какво по-красноречиво доказателство за отношението на стария чесник и на подобните нему към онова, което става по широкия свят от неговото похъркване по време на четенето? Пък и синът му толкова следи горещата диря на отминалите събития, той гледа как по-скоро да приспи с четенето баща си, да задигне ключа и да препусне в мразовитата нощ към любимата си. Представителите на двете поколения са охарактеризирани в този откъс като непричастни към главните вълнения на епохата. Единствено любопитство към случката, наподобяваща в съзнанието им повече приказка, отколкото животрептяща актуалност, отнасяща се и за самите тях.

По-различно е в средите на висшата аристокрация. Тук Европа се е настанила с целия си блясък, дамите и господата са облечени по последна мода. Френският стил и вкус шествуват из залите и в обноските. Фина резба, прелестни картини на изкусни майстори, мрамор и статуетки, разговори на френски, изискана галантност, шепот и смях в алеите. Дворецът на княз Гинтулт в Грудно, където и кичестите дървета на прохладния парк са като благородници със собствено жизнеописание в славната фамилна книга на рода, поразява въображението с хармоничната недоизказаност на художествената творба. Мозайка, пурпурни стаи, позлатени корнизи, дамаска, бронзови полюлеи, порцеланови вази, пируващи богове, пейзажи, безсмъртна голота на жени от митологията, цялата красота на отзвучалия век на Просвещението, освободена от потта и тежката ангария на създателите си, независима в своето съвършенство, сама за себе си, очакваща единствено погледа на възхищението. И отново алегория — всяко едно дърво в княжеския парк е възхвала на разкоша, на просветената наслада, всяко едно — Расинова тирада за сенчестите градини на земните божества, отделени от смрадта на низините, затворени в своя изкуствен свят, толкова привлекателен със саможивата изнеженост на куртоазията и неразбираемите за обикновения шляхтич салонни игри на чужд език. Негли не сме в Полша, а във Франция и по алеята на Грудно ще се появи със свита от перове и напомадени дами кралят-слънце. Дори ловът в земите на княза е привилегирован, той не е суровата схватка със зверовете и планината, както във Вирви, а изтънчено удоволствие на пофранцузени, преситени материално и духовно аристократи. (Нямаме пред вид бившия воин Гинтулт.) Да, Европа е тук, но това не е Европа на Наполеон, а на свалените крал, на прогонената монархия. И тук сме по-близо до миналото, отколкото до бъдещето. Грациозните тъмнокоси жени, които на трапезата под широкостволите дебелоклонести дъбове привличат жадните очи на Рафал, са френски благороднички. Те са намерили гостоприемство в Грудно по силата на обяснимия закон за съсловна солидарност. Хранят се със скъпи прибори като в родината си Франция, разхождат се на коне по пищните алеи, играят на карти, но скучаят. Така са скучали може би в собствените си замъци, ала в Грудно скуката им се задълбочава от това, че са ги загубили. Тази емиграция в противовес на полската е против революцията, против Наполеон, против обезправения народ и следователно против Полша. Но защо са в двореца на такъв патриот като княз Гинтулт,сражавал се под легендарното знаме на Костюшко? Случайно? Не. Той е аристократ и по класа, и по дух, неговият хуманизъм е от времето на П р о с в е щ е н и е т о и затова ще претърпи крушение. Някак неизмеримо по-високо от патрицианския хедонизъм на Грудно стои скром-

ният арендаторски чифлик на другия костюшковец Пьотър Олбромски, прострял в последните си дни своите безсилни ръце като месия на доброто към въпиющата нужда на крепостното селячество.

Ала и аристокрацията не е еднородна. Някъде в Париж, в небогат апартамент, с разколническа простота спрямо лукса на отшумяла монархическа Франция, намерила тихи оазиси в Грудно или във владенията на пруски и австрийски благородници, живее полският пилигрим, херолд на патриотизма и паж на революцията княз Сулковски. Аристократи като него са последни издънки на измрялото роландовско племе на героите и знаменосци на нов тип героика, съчетала националната и общочовешка кауза в едно неделимо дело. Благородници по кръв и поведение и ратници на революцията, аристократи на духа и гении на делото, те са еднакво далече и от кастовата ограниченост и тъпота на консервативното дворянство, и от манталитета на добродетелните „търговци-граждани“, които в Съвета (по израза на княз Гинтулт) дават „L'essor à leur imagination.“[18]

Третият клон на висшата аристокрация е новосъздадената каста на графовете и бароните. Техният конюнктурен прагматизъм, нагаждането към текущата действителност ги карат да изпращат синовете си във Виена, близо до двора на австрийския монарх, да се боричкат за титли и кариера, да чакат благодеяния и привилегии от поробителя. Те сами подпомагат асимилацията, защото на драго сърце се понемчват. За тях робството не е бреме, а отстраняването на полския език, история и литература от училищата е признак на европеизъм. Да си припомним богатия дом на стария Цедро, бащата на Кшищоф. Тук всичко навява изискванията на леката виенска мода. Мебели от махагоново дърво с опростени линии, стени с арабески и рисунки на руини или бледи пейзажи, създания на „болния“ немски романтизъм, запалени свещи в стенните канделабри, лакеи, които сервилно обслужват властния си и сантиментален господар — в този дом всичко е подчинено на новите вкусове, но недостъпно за новите идеи на епохата.[19]

Противоположна е атмосферата в чифлика Стоклоси, притежание на младия Цедро. В него се разпорежда една умна и колоритна личност — икономът Трепка, приятел на господаря си. Неговото остроумие, хаплива веселост, мила човечност, неговата привързаност към книгите и философията също принадлежат на миналото, на Просвещението с неговата изпитателна „усмивка на разума“ (К. Кларк). Трепка смята земеделската си дейност за патриотичен дълг, за сигурно убежище от денационализацията. Той помага на крепостните, лекува хората и добитъка, обикаля селските къщи, живее близо до природата според идеалите на Русо. Ала не обича дрънкането на оръжие, жестокостта и насилието го отвращават. Натуралистичните сцени от разказа на ветерана Ойжински го отблъскват, той не може да проникне в диалектиката на събитията. Той е гражданин в неосъществената република на философията, заразява ни с ведрия скептицизъм на волтерианството. Той няма да тръгне с тези, които ще вдигнат сабя за избавлението на отечеството, защото не вярва, че злото може да се поправи със зло. Затова е с крачка назад от маршовия ритъм на войнственото време, но и с крачка напред от гледна точка на общочовешката нравственост. В думите му се отразява и проблясва острието на ранимата човечност, оставило пареща диря в душата на Кшищоф, който дори в черната безсъзнателност на умората и ужаса на войната не изгубва човешкия си облик.

Непричастна е към съдбата на родината „златната младеж“, потомствените шляхтишки синове. Бохемството на безгрижното студентство, малко грубите шеги с професорите, играта на карти под студентските банки и т. н., всичко в

---

[18] Пепелища . . . с. 233.
[19] Пак там, с. 394.

тяхното поведение показва анархистично отношение към наболелите въпроси на деня. Нещо повече, тези артистични бохеми в по-зрялата си възраст изгубват цялата си артистичност, бохемството се превръща в пиянство, играта на карти — в долнопробен комар, веселбата — в разпуснатост. Сянката от триъгълната шапка на Наполеон се разбива в безпечната тъпоъгълност на пълна дезангажираност. Храбростта е обикновено кавгаджийство — всякакво патриотично чувство липсва в схватката на пияната компания в една от варшавските улички с пруския патрул. Едва когато войната прекрачва границите на Полша, Яжимовци се включват във войската, ала подтикът за това е да се демонстрира героизъм, пък и да се направи военна кариера.

Много страници в епопеята са отделени на селячеството — съкровена болка и грижа на писателя. Трудно е да се изчерпи тази тема, защото тя се вплита като багрова нишка в съдбата на легионите, този фортпост на полския революционен демократизъм. Със съчувствието на Жеромски към крепостните, чиято пот храни всички класи и прослойки на обществото, се срещаме още в началото на епопеята. Изтощителният труд на ратаите, наказанието с камшик или метлички за най-малко провинение, мизерията в почти първобитните жилища — всичко свидетелствува за узаконената неправда на тези, които от столетия лежат върху плещите на селския Атлас. Но истинската човещина най-често се крие в сърцата на неправедно наказаните от живота, на безимотните и обезнаследените. Нали селянинът натоварва полумъртвия след борбата с вълка Рафал Олбромски на шейната си и се грижи за него в сламената, измазана с глина и затрупана от преспите колиба? В тази изпълнена с дим дупка живее цялото му семейство заедно с добитъка. Но тук, на дъното на бедността, като по чудо е свила гнездо парнаската птичка на поезията. Непокварената душа на селянина е отворена за дивни легенди, родени в съвремието, разтушващи неволята. В тях диша надеждата, във всекидневния двубой на злото и доброто побеждава доброто. Окаденатa къщурка се превръща в алегория на оптимизма, на мъдрост, по-силна от нуждата. В просъницата си Рафал слуша разказа за полския селянин-войник, който ходил в пъклото и в рая. Той служил много години при немския цар. Като се връщал от войската, минал Висла през брод и в Голейовската гора срещнал старец, който му искал милостиня. Получил бил беднякът от службата си само три дуката — дал единия. Не щеш ли, срещнал втори старец — дал му втория, а след малко и трети — разделил се и с последния си дукат. Ето истинския хуманизъм на човека, който сам е в нужда, но дава всичко, каквото е припечелил, на още по-нуждаещата се старческа немощ. Тази притча за християнското милосърдие се схожда с евангелската — за вдовицата, чието богатство се състояло от една монета, но тя я пуснала в храмовата каса, като по този начин дала много повече от богаташите, защото дарила на вярата си всичко — прехраната на децата си. Оказва се, че безимотният е по-близо до най-висшия морал — морала на социалната саможертва. В полската притча тримата старци са алегории на бога, на Троицата, която дала на войника торба и цигулка, помогнала му да победи злото и да спечели голямо богатство. Такова богатство ръжда не покрива, защото е придобито от добродетелта и милостта. У народа е вкоренено убеждението, че в крайна сметка има възмездие, че добрите постъпки се възнаграждават, а лошите — се наказват. И други разкази слуша Рафал в колибата — за големи сражения и войнишки подвизи, за онзи Франек Дилонг, който затова, че храбро се е бил и пушката му се пръснала, получил от немците тояги по гърба, корема и главата за страх на другите.[20] В тях нравствената вяра във възмездието влиза в конфликт с несправедливата действителност, с бедата на обикновения ратник-селянин, с принудителното му слугуване във войската на поробителите.

---

[20] Пепелища . . ., с. 125.

В подтекста авторът ни подсеща, че разказвачът ще бъде измежду онези крепостни, които ще грабнат пушката, ще се строят в легионите, за да отмъстят за унижението. Разказаната легенда и действителността ще се смесят в новата сплав на развитието, наложено от новата история и белязано от силуета на великата личност.

Безотрадната участ на селячеството е вселена в образа на Михчик, натоварен от автора с постъпките си да покаже разкрепостеното съзнание на крепостния селянин. Михчик изнася от бойното поле полумъртъв костюшковския офицер Пьотър Олбромски, става душа на работата в стопанството Вигнанка, където се създава едва ли не дружеска комуна между болния господар и него. Михчик е този, който се грижи за разнебитеното от раните здраве на меланхоличния Пьотър, ратуващ за радикални промени в живота на крепостните. Селякът от собствен опит във Вигнанка опознава труда, незаплашван от пански камшик, разумът му се издига до равнището на реформаторските идеи, той не е слуга, а приятел на господаря си. Него Олбромски успява да изтръгне от крепостничеството в предсмъртния си час, като измолва свободата му от княза. Но погълнатият в мислите си княз, отсъствуващ духом от забавленията в Грудно, изобщо не проявява интерес, дали актът на освобождението е влязъл в сила, дори не е издал съответния документ. Уповаващ се на княжеската дума, верен на заветите на Пьотър, Михчик отказва да работи като крепостен в имението на новия арендатор, който не признава освобождението му. И го постига ужасното наказание — да премине през шпалира от чужди войници, крепители на реакцията в Полша, и да бъде пребит с пръчки. В главата „Екзекуция“ като вик на унизената правда се носи на откъслеци повтарящата фраза на окървавената му уста: „Уважавай ме, куче, свободния човек уважавай!“[21] Разкрепостената му душа се издига над подлата подигравка на социалната тирания, той е смазан от ударите на лесковите пръчки, но войнишкият му дух тържествува. Мотивът за неправедната казън на войника-скитник от едноименния разказ прозвучава и в симфоничните акорди на „Пепелища“; гаврата над човека, сражавал се наравно с княза за родината, ни изпълва с омерзение към феодалното беззаконие, към нехайството на благородния иначе княз и с възхищение от плебейската твърдост на Михчик, получил посвещение в благородство на полето на честта от собствената си доблест и от напредничавите идеи на Пьотър, попили в кръвта му. Такова благородство не се съюзява с жаждата за мъст, то се извисява над нея в името на отечеството, няма нищо общо с патриотичното безразличие на селянина от разказа „Ще ни кълват гарвани, врани“. В Сандомежкото сражение Михчик спасява нехаещия някога за съдбата му княз Гинтулт, изнася го, както ранения Пьотър, далеч от австрийските щикове. Като хиляди други полски селяни той дезертира от монархическата войска, за да се бие не по задължение, а по съвест в полковете на Наполеоновата армия. Ала няма никога да дири благодарност или повишение. Честно ще служи на дълга си като истински костюшковец и по време на краткотрайното примирие ще лее потта си в наследеното от Рафал имение Вирви, тъй както във Вигнанка, защото в сърцето му, очистено от всякакво робско чувство, винаги има място за предаността. Неговата способност за човечен отклик не е единичен случай, тя е в канавата на епопеята. Когато на връщане от затвора окъсаният Рафал, сам на дъното на нищетата, преминава пеш като Ойжински безрадостната с избите на бедността полска равнина, той се храни със сухия къшей на милостта от ръцете на онези, които най-много се нуждаят от милост. Не наслуки Жеромски подхвърля героя си на просешка нищета, така той го надарява с бедните години от собствената си биография, изравнява го с безправните, за да му даде право да бъде достоен боец в армията на тези, които воюват за човешки права и народно освобождение.

[21] Пепелища . . ., с. 194.

Многостранно, в ширина и дълбочина повествува авторът за полския живот от онези времена, за да ни доведе до същината на произведението си, до съдбата на легионите, които като във фокус събират, изострят и едновременно примиряват всички противоречия. Макар че техният състав се попълва най-вече от дребни шляхтичи и селяни, лишени от възможността да изгубят каквото и да било освен живота си, в легиите участвуват представители на всички съсловия. Тук ще видим красивото романтично лице на княз Сулковски, сина на богатия шляхтич Щедро, като временен участник пленника на масонските ложи княз Гинтулт, веселяка-плебей Гайкош, авантюристите от златната варшавска младеж. Военната униформа изравнява съдбите им в тежките походи и в касапницата на войната. Това непрекъснато изравняване пред лицето на нищетата, опасностите и смъртта, с което се срещаме на много места в романа,прераства в алегория на общочовешкото равенство, заложено в самата ни природа. Контрастите на мира и контрастите на войната, примирени единствено от героизма, схванат като ирационално състояние, са анализирани широко от литературната критика върху епопеята. Изтъкнатият полски литературовед Х. Маркевич отбелязва: „Картината на полския живот в „Пепелища“ е изградена на принципа на многоплановия контраст между спокойното и охолно съществуване на шляхтата и съдбата на селяните, между нейния идеен и политически маразъм и геройството на легионите и най-сетне — между безплодността на усилията на „привържениците на органичното“ или на мистичните търсения и плодотворния резултат от въоръжената борба. . . Но тази реалистична в детайлите си картина като цяло е изградена доста едностранчиво. Жеромски сполучливо определя проявите на кризата в идеите и краха на надеждите, които е породила дейността на хората от епохата на Просвещението, но той ги отделя с доста изкуствена граница от делата на легионите. Тук намира израз и знаменателната за Жеромски историческа концепция, че емиграцията е идеен и политически център на Полша, а страната играе второстепенна роля. В действителност след подялбата на Полша националноосвободителната борба имаше свои центрове и в разкъсаната на части страна.“[22]

Но присъщо е на Жеромски да гледа действителността в очите, да издава на показ нейните антиномии, без да ѝ се подчинява. Затова в описанието дейността на легионите бдителното око на безпощадния реалист не отстъпва на натуралиста. Легионерът мирише на кръв и пот, той убива, насилва, разрушава, но реално той е войник на Полша и на революцията.

Преклонение и разочарование — тази двойственост в отношението на големия писател, демитологизация и мит, гъсти сенки и светлина характеризират образа на полския войник-скиталец в Наполеоновата армия. Костюшковецът никога не забравя родината си, той я търси под знойното небе на Италия, в ада на Антилските острови, в димящите останки на Сарагоса, търси я у себе си, у другите, дори у врага. Белегът на търсачеството го жигосва в сърцето, той руши феодалния свят като разбойник, а се покланя на свободата като божигробски рицар. Той прилича на войните на Александър, които завладяха Изтока с палежи и убийства, но пренесоха идеалите на Аристотел върху копията си чак до Индия и от монархическите развалини на Персийската империя изградиха мраморните библиотеки в Александрия и Пергам, прохладните колони на Антиохия, дворците на Птоломеите и Селевкидите, портиците и артиките, под които са се разхождали поети и учени. Полският легионер е ратник на Наполеонова Европа толкова, колкото и на Полша. Чудновати са криволиците на историята — моралните системи на религиите, нравствеността на философите, хуманизмът на поетите и писателите във време на мир влизат в стълкновение с продажността на политиците и търговците, с корупцията на чиновниците, а по време на война

[22] Вж. предговора към „Пепелища“. С., 1975, с. 14—15.

се сблъскват със стихиите на варварството и инстинктите. Според Жеромски в нито едно общество, в нито една личност доброто не съществува в идеален вид. Тази стародавна истина е тласкала към отчаяние много от ведрите синове на човечеството. Силата на полския скриптор е в това, че той разкрива грозното, злото в събитията и у хората, отвращава се от насилието, сърцето му кърви, но не губи вяра в човека. Затова в неговия диалектичен възел злото и доброто съществуват заедно, но не са равностойни, превесът е на страната на доброто. Писателят не съди хората от безупречната висота на евангелската нравственост, а от приземната позиция на житейския хуманизъм на историческия човек. На него не му липсва метафизичният поглед, но той не изрича абсолютна присъда,свойствен му е хуманистичният скептицизъм на някои от модерните изследователи на хомо сапиенса. Той изживява историята като тези, върху които се стоварва нейният апокалипсис, а не като избраниците, които го предричат, но стоят над него. Тази именно изстрадалост на търпящия ударите на историята, това поражение на идеала той превръща в своя победа в „Пепелища“, където над омерзението от пепелищата се възвисява подвигът. С какво друго име може да се нарече това — да понесеш тропическия пек и смъртоносната треска, сраженията в героичните пожари на Мантуа, избухването на гюллетата в маларичния въздух, хилядите версти походи през прашни равнини и планински порои, засади, рани, плен, бягство, нови битки, които сякаш нямат край, и да не забравиш, че си поляк, че по чужди краища и противоположни направления се биеш за отечеството, което чрез твоите войнишки усилия се преобразува в живодействуваща част на всемирно-историческото движение, а ти — в преобразовател и гражданин на света. Горещата хроника на полския принос в Наполеоновата експанзия се е врязала в паметта на народа, съхранявала се е в писмен мемориал на имената, спасен в чудесната анонимност на епопеята. „Не е известно — коментира К. Вика — позвал ли е Жеромски броящото няколкостотин тома „Родословие на офицерите, подофицерите и войниците от полската войска“ през периода на Варшавското княжество и Конгресното кралство. Тези материали никога не са били подробно разработени от полската наука. . . Единствена тяхна следа, единствен паметник, въздигнат от полската литература за подвига на народните маси през този период, си остава „Пепелища“ на Жеромски.“[23]

До делата на легионите писателят ни води постепенно, незабележимо, като проследява пътищата на тримата си главни герои до легионите — Рафал Олбромски, Кшищоф Цедро и княз Гинтулт. След това той ни потапя във водовъртежа на събитията, опушва ни в прахоляка и пламъците на нескончаемата война, за да развенчае общоприетата легенда за Бонапарт, да оповести най-разтърсващата правда, да ни преведе през ада на битките, през чистилището на равносметката и да ни покаже накрая отблясъците от рая на надеждата, да увенчае истината като легенда.

Налагането на Наполеоновото владичество в Италия е прогресивно дело, за което помагат и полските легионери. То премахва веригите на Средновековието, привилегиите на патрицианската върхушка, която се крепи на щиковете на австрийската войска. Ето защо то среща ненавистта на аристократическата реакция и подкрепата на народа. Върху страницата от книгата, която златният лъв на Венеция държи от векове, разбуненото простолюдие е изтрило вековния надпис „Мир на тебе, Марко, мой евангелисте“ и е издълбало думите на новото време: „Правото на човека и гражданина.“[24] Необикновеното оживление в покорената от французите Венеция, вълнението сред низините, така картинно предадено в епопеята, ни припомнят сцени от „Пармския манастир“ на Стендал, където републиканската армия на Бонапарт се явява освободителка, прогласителка на гражданските права и свободи на народа. Въпреки това Жеромски не

[23] Казимеж Вика. Цит. студия, с. 184—185.
[24] Пепелища . . ., с. 201.

е спестил мрачните краски за бедите на мирното население, попаднало под обстрела на враждуващите войски по време на обсадата на Мантуа. Незабравим детайл представя безумието на оня баща-италианец, който държи на ръцете си агонизиращото, разкъсано от гюлле телце на своето петгодишно дете.

Съвсем друг характер има дейността на полските легиони на Антилските острови. Тук те гинат като мухи от тропическите болести, от задухата и от куршумите на негрите, защищаващи своята независимост. Разказът на Ойжински изобилствува с ужасите, които понасят войниците, и с ужасите, които донасят. Налагайки волята на императора над туземците, те в действителност провеждат експанзионистичната колониална политика на френската едра буржоазия в съперничеството ѝ за господство над моретата с Англия. Симпатиите на автора са на страната на черните, които се бранят, които дезертират от колонизаторската войска, за да се съюзят с въстаниците. И тук се чувствува аналогията с полските селяни, дезертиращи от австрийската или пруската армия, за да се влеят в революционните войски на Наполеон. Антилската кампания е потискане не само на местното население, на неговата борба срещу колонизаторите, но и потискане на съвестта на самите легионери. Тяхната душа окаменява към милосърдието и състраданието, към справедливата воля за борба на негрите, превръща се в „стоманено острие, от което капе кръв“[25]. Разказът на Ойжински е изповед, която разтърсва със своята жестокост и трагизъм, тя е страшното обвинение на героичните полски синове срещу династичните, диктаторски амбиции на императора, тя е живата писателска съвест на Жеромски и на неговия народ.

В подобни ситуации ни увлича повествованието за участието на поляците в испанската кампания на Бонапарт. Испания е романска страна като Италия, скована от средновековно мракобесие и фанатизъм, задушавана от инквизицията, но тук няма нито австрийски, нито пруски завоеватели и народът се вдига като един срещу нашествениците. Страхотното описание на боя в Сарагоса, където всяка къща се превръща в крепост, всяка уличка — в барикада, където наред с испанските войници се бият старци и жени, ни изпълва с възвишен възторг пред единодушната самоотверженост на този горд народ и почти без авторско вмешателство показва колко струва дори на такъв велик пълководец и завоевател като Наполеон нашествието срещу народ с вродена чест и достойнство. Неблаговидна е ролята на легионерите в тази престъпна авантюра на императора. Те се обръщат в сляпо оръдие на политиката му, отприщват най-низките си страсти, грабят, светотатствуват, изнасилват обикновени жени и дали обет за целомъдрие монахини, гаврят се с тях, като ги принуждават да се съблекат голи. Покъртителна е жертвата на онази млада монахиня-испанка, която, за да не бъде изнасилена от полските войници, забива кама под лявата си гръд. Пред неопетненото ѝ тяло доблестният капитан Вигановски застава мирно и отдава чест на покойницата със сабята си: „О, монахиньо, монахиньо! Ако бях първият владетел на племето, което те е родило, щях да нарека с името ти града, моята страна, цялата земя! От твоя лик щях да направя герб на народа и печат на държавата. Щях да заповядам на армиите си да дефилират пред трупа ти с развети знамена. . .“[26]

Галерията от епизодични образи на испанци, които Жеромски създава, не само означават универсума на един народ, а носят в себе си идеи, които имат по-широки — и конкретно-исторически, и обществено-философски измерения, чрез което се разкрива обективно истинската същност на Наполеон като диктатор и на водените от него завоевателни войни. Като издига на пиедестал несломимия испански дух, Жеромски въздига Испания в пример за Полша и, от друга страна, нагледно показва как освободителят може да заеме мястото на поробителя.

---

[25] Пепелища . . ., с. 440.

[26] Пак там, с. 595.

И все пак в амплитудите между геройство и падение, между храброст и бандитизъм, в победи и поражения легионите израстват в сила, високоорганизирана, с голям боен опит войска, която използува гъвкава тактика и майсторски громи дисциплинираните, отлично обучени улани и хусари на Австрия и Прусия. В подходящия момент, когато Полша става театър на военните действия, нейните синове — ветерани от бойните полета на Европа, — стават елитното ядро, железният юмрук на освободителната бран, чийто плод е създаването на Варшавското княжество. Полските войски в нищо не отстъпват на френските гвардейци тъкмо в родината си, където, както ги представя романът, с патриотичния си ентусиазъм и геройство натрупват планини от слава. Немалко страници са отделени за войната, която се води на територията на Полша. Тук бойците не са плячкаджии, а истински легионери на свободата, тук се реализира смисълът на тяхната продължителна служба в състава на Наполеоновите армии, осъществява се, макар и временно, целта на безграничното им търпение, възнаграждават се хилядите жертви. Тук именно се чувствува повсеместната подкрепа на народа. Прости селяни, най-често пастири, дават сведения за движението на чуждите части, подпомагат разузнаването. Естествено в маниера на Жеромски е и тук да не прибягва до идеализация. Той съобщава за дезертирания най-много на възрастни хора, изпратени във войската от господарите си само за да се отчете бройката, без нужното въоръжение и оборудване. Не са смекчени и нещастията, които освободителната война носи на мирното население. Правдиво е обрисувано изселването на селяните от Филанта, селото, попадналo на най-невралгичния пункт от фронта. Плачовете и вайканията на жените, които напускат селцето с добитъка, евакуацията на старците и безпомощните деца, мобилизирането на мъжете за строеж на военни укрепления и т. н. е неизмеримо и неразбираемо бедствие за тях.

Легионите в трактовката на Жеромски потвърждават една от главните теми в творчеството му — че селячеството и обедняващата шляхта са основните двигатели на борбата за отхвърляне на националния гнет. Стремежът на френското командуване да ги превърне в наемници се сбъдва частично само в чужбина, в Полша дейността им е златно покритие на въжделенията, хранени в коравите им войнишки сърца през целия им живот. Преработил в мозъка си огромния архив на епохата, Жеромски не е можел да не знае за нелегалните огнища на съпротива вътре в страната. Но в историческата му концепция именно легионите, а не огнищата на съпротива в страната са главното, значимото в течението на времето. Вече отбелязахме за неговата привързаност към Мицкевичевите възгледи за пилигримството. Примерът на гениалните полски поети-революционери, яли горчивия хляб на изгнанието, хилядите емигранти след погромите на въстанията, техните организации, чиято въжделена цел е освобождението на отечеството — ето кое е подсказвало на писателя водещия център на националната революция. Относителната свобода, с която са се ползували емигрантите в Париж да издават вестници и списания, да следят международните събития, да се обединяват и в случай на благоприятна военна или революционна ситуация да бъдат авангарден отряд, ръководители на народната борба — всичко това за Жеромски е доказателство, че именно те са опорната точка и лостът за преобръщане на събитията. Именно емиграцията е оная част от народа, която създава професионални революционери от световен мащаб, годни да се сражават не само за националната кауза, но и за свободата на всички поробени народи. Поради това за писателя бойното подвижничество на легионите не се изчерпва само в рамките на тяхната съвременност, те стават пример, школа за революционна доблест и патриотизъм. В техния сложен път, преминат вътрешно и от автора, изпъква основната му мисъл, че въоръжената борба е единственият изход от трагическата безизходица на Полша. И съдбата на полското отечество е в тази борба, чиято справедливост е златната легенда, излетяла от „пепелищата“ на демитологизираната история.

КЪМ ВЪПРОСА ЗА МИМЕЗИСА В РАННАТА ХРИСТИЯНСКА И ВИЗАНТИЙСКА ЛИТЕРАТУРА

Николай Цв. Кочев

Въпросът за отношението към античногръцката писмена традиция в ранно-християнската литература — евангелия и апостолски послания — не е бил предмет на специално проучване. Смята се, че в тези нови по жанр произведения, в които са поставени основите на новия християнски мироглед, на неговите етични и организационни принципи, не може да се търси никаква, дори формална връзка с предхождащата ги философска и художествена традиция. Може да се смята за утвърдено схващането, че античната философия бива възприета и използувана в християнството не толкова като образец, колкото като методология при изясняване основните верски положения на новата религия и превръщането ѝ във философия. Ще рече, че в християнството античността навлиза не при неговата поява, а в процеса на разпространяването и утвърждаването му сред обществото.

При обсъждането на този въпрос трябва да се има пред вид това, че християнството се появява и утвърждава като религиозен мироглед през елинистическата епоха, когато съществуват различни философски насоки: скептицизъм, еклектизъм, стоицизъм и пр. Стоическите еклектици Боет Сидонски, Панетий, Посидоний през II — I в. пр. н. е. се опитват да примирят Стоята с Аристотел или с Платон. Еклектиците от Академията Филон Тесалийски, Антиох Аскалонски в началото на I в. пр. н. е. правят опит да приспособят старата и новата Академия към мирогледа на стоиците. Тази „смес“ бива обогатена от Антиох с идеи, които той черпи от Аристотел и перипатетиците.[1] Приемствеността в обществената мисъл се основава на непрекъсваемостта в общественото развитие. „Благодарение на този прост факт, че всяко следващо поколение намира производителни сили, открити от предшествуващите поколения, и тези производителни сили му служат като суров материал за ново производство, благодарение на това се образува връзка в човешката история. . .“[2]

В настоящото изследване ще се спрем най-напред на въпроса за мимезиса в най-ранните християнски литературни паметници — Евангелието и апостолските послания и след това общо във византийската литература.

В раннохристиянските литературни паметници думата *μίμησις* или глаголна форма, съдържаща корена „*μιμ*“-, се среща многократно. В преводите е запазено първичното значение на гръцката дума „подражавам“. В латинския превод на тези произведения се среща съществителното име imitatio,-onis или пък

---

[1] Срв. В. К. Чалоян. Восток — Запад. Преемственность в философии античного и средневекового общества. М., 1968, с. 77—78.

[2] К. Маркс и Фр. Энгельс. Сочинения, изд. II. М., 1962, 402.

форма от глагола imitor . В новозаветната библейска литература, макар понятието *μίμησις* да запазва своята предхристиянска съдържателност, то бива свързано не с изкуството, което доставя естетическа наслада, бидейки възприемано по сетивен път. В нея то има предимно верско-етичен характер. Естетическата наслада от „подражанието“ има също такъв характер. Човекът бива приканван да „подражава“ или да има за образец не нещо нереално, а реалния човек, който вярва, че в съвършенството и в истинската вяра е надмогнал себе си. В посланието си до коринтяните апостол Павел сочи себе си за образец и приканва своите последователи да му подражават.[3] В посланието до филипяните (3,7), като казва „подражавайте . . . на мене“, той иска да каже: в своя стремеж към съвършенство имайте мене за образец.[4]

Изясняването на понятието *μὶμησις* в смисъл на „образец“ може да стане и чрез съпоставянето му в изрази, в които съдържанието насочва към подобно тълкуване. Такива са случаите: Матей, 5:45—48; Лука, 6,35; Йоан, 17:21—22; I Петрово, 1,15; Матей, 20:26—28; Лука, 22;26—27; Йоан, 13:12—16, 36; 15,12; Римляни, 8,29; 15: 2—3; II Коринтяни, 8:8—9. Евангелистът Йоан в своето трето послание (гл. 3, ст.1) пише: „*μή μιμοῦτὸ κακὸν ἀλλὰ τὸ ἀγαθὸν*“— „не подражавай на злото, а на доброто“, т.е. имай за пример не злото, а доброто.

Многократната употреба на съществителното *μίμησις* или на глаголна форма с корен „*μιμ-*“ в ранната християнска литература дава отговор на въпроса за характера на християнската култова поезия, която като „подражание“ дава възможност за разширяване обема на съдържанието на понятието *μίμησις*. Като пише богослужебни химни, човекът не само подражава на ангелите, които непрестанно хвалят небесния отец; той в същото време посочва и образеца на съвършената вяра, за какъвто може да служи мъченически убит християнин или пък самият бог. Когато тези химни разкриват вътрешната греховност, презрянност и пр., и тогава примерът може да бъде вън от молещия се, старозаветен— образът на Давид, на Соломон или пък самият божествен Логос, който в молитвата си в Гетсиманската градина изговаря думите: „Отче мой, ако не може ме отмина тая чаша, без да я изпия, нека бъде твоята воля.“[5]

Разбира се, изясняването на въпроса за мимезиса във византийската култова и некултова поезия и проза е затруднено поради това, че не съществува ясно изразено схващане какво е тя: подражание или обратното — неподражание. В творчеството на църковните автори терминът с корен „*μιμ-*“ запазва своето първоначално значение. Най-ярко то е изразено от Евсевий Кесарийски в израза: *ζηλωτὰι καὶ μιμητὰι Χριστου.*[6]

По-пълно изясняване на съдържанието на думата *μίμησις* в религиозно-културната поезия и проза откриваме в творчеството на Псевдо-Дионисий Ареопагит. И това е естествено. Псевдо-Дионисиевото творчество е завършек на християнския неоплатонизъм. Той дори може да бъде наречен представител на „третата“ неоплатоническа школа. У него „подражанието“, свързано с върховното благо, получава не само естетически, но и етичен характер. Защото това „върховно благо“ притежава всичко и е господар на всичко. И когато човешкият ум се стреми да проникне в него, той му подражава, тъй като благото прониква навсякъде.[7] От него и слънчевите лъчи получават своята светлина и така се превръщат в образ на благото и чрез техния образ се открива първообразът.[8] И още: върховното благо е прекрасна и неизменна красота, то е самата красота и разкри-

---

[3] I Epistola ad Corinthios, 4, 16 ; 11, 1.

[4] Epistola ad Philippenses, 4, 9; II Epistola ad Thessalonicenses, 3, 9; I Epistola ad Thessalonicenses, 1, 6; 2, 14.

[5] Matth., 26, 42.

[6] Eusebii Pamphili Historia ecclesiastica, V, 2, 2.

[7] De divivin nominibus, Migne, t. 3, col. 693 B, cap. IV, $ 1.

[8] Ibid,. col. 697 B, $ 4.

ва красотата.[9] „Ние наричаме красиво това, което участвува в красот ата, а красота е самото участие в тази благолепна причина . . "[10] Следователно обект на подражание за Псевдо-Дионисий Ареопагит е абсолютната красота, която се разкрива пряко във върховното благо и посредством останалите ней причастни човеци.

В християнската култова поезия *μίμησις* е естетическа категория с подчертано метафизичен характер. При нея физическото, действителността като цяло или отделната личност е само образ на първичната красота, стъпало за възхождане към нея. Подражанието и като подражание, и като образец има метафизическа стойност. Неговата крайна цел е съзерцаване на върховното благо, което е вечно и винаги тъждествено на себе си. То е неизменяемо. Върховното благо не е веднъж прекрасно, а друг път грозно, на едно място прекрасно, а на друго — не, нито за едни е красиво, а за други — некрасиво.[11]

Съдържанието на „подражанието" е в зависимост от неговия обект — пряко върховното благо или посредством богоправедната личност към абсолютната красота. В богослужебно-култовата проза и поезия обект на подражанието е нематериалното и единствено вечното и неизменно битие. Красотата и благото са тъждествени. Нещо повече, те са самотъждествени[12] и вечни.[13] „Божественият ерос — това е благо, благо заради благото."[14] Това, което е лишено от благо, не съществува.[15] Следователно то не може да бъде предмет на „подражание", защото се подражава на това, което притежава категорията битие. Тъй като за благото съществува една единствена причина и това е творческата блага причина на цялата вселена, ако злото е противоположно на доброто, трябва да се вярва, че то притежава много причини,[16] което е невъзможно, понеже притежаването на битие е в зависимост от участието в благото.[17] Това ще рече, че истинското подражание е подражание на благото, което е истинското битие и творец на същността на всички същества.[18] В християнството подражанието означава стремеж към доброто.[19] Природата, която е творение на благото, не е зло. Нейната злина, както и тази на човека, се състои в недостатък и отслабване на естествените свойства, енергия и сили.[20]

Вижда се, че свеждането на понятието *μίμησις* в раннохристиянската литература, богослужебната поезия и проза единствено до значението *подражание* е невъзможно. От изложеното става ясно, че думите с корен *μιμ-* означават: 1) пример, образец; 2) стремеж; 3) свойство, което отличава човека от останалите живи същества.

* * *

Успоредно с утвърждаване и разрастване на богослужебно-култовата проза и поезия във Византия не заглъхнала и светската литература. Епохата на разрастване и утвърждаване на християнството е период на адаптиране на древния начин на писане и на митологическата образност в системата на самото християн-

---

[9] De divivin nominibus, col. 701 C, § 7.
[10] Ibid.
[11] Ibid., col. 701 D; 704 A, § 7
[12] Ibid., col. 704 D; 705 A, § 8.
[13] Ibid., col. 705 A, § 9.
[14] Ibid., col. 708 B, § 10.
[15] Ibid., col. 720 B, § 20.
[16] Ibid., col. 732 B, § 31.
[17] Ibid., col. 720 C, § 20.
[18] Ibid., col. 817C, cap. V, § 4.
[19] Ibid., col. 733 CD, cap. IV, § 34.
[20] Ibid., col. 728 B, cap. IV, § 25.

ство. Философията на антична Елада бива възприета като метод за систематизиране и кодифициране на новия мироглед и в крайна сметка е опит да бъде тя християнизирана. В поезията се търси нравствено-възпитателното; тя служи за образец и при писане на стихове, които постепенно навлизат в оформящия се целогодишен, катадневен и празничен богослужебен кръг. Принципното отношение на ранното християнство към езическата литература намира отражение в древния писмен паметник „Апостолски постановления": „Отбягвай всички езически книги . . ., четенето на които отклонява от правата вяра лекомислените люде."[21]

Официалното задържане на езическите школи във Византия почти до средата на VI в. (Атинската бива затворена през 529 г.) било благоприятна предпоставка за паралелност в съществуването на християнската и нехристиянската поезия и разработка на античния митологичен образ. Благоприятно въздействие оказало и раздвоението „за" и „против" сред самите византийско-християнски автори. Григорий Назиански нарича времето, прекарано в езическата школа в Атина, „златно", а самия град — „златна Атина". [22]Атанасий Александрийски пък се обявява рязко срещу всичко езическо.[23]

Интерпретирането на митологическите сюжети във Византия запазва непрекъсваема връзката в творческия процес между двете епохи — античната и средновековната. Що е поетическо изкуство? — този въпрос теоретически във Византия не бива поставен. Литературно-художествените текстове подобно на античността не са представители в собствения смисъл на думата на философската култура. Философската проблематика у тях е елемент от общата културна атмосфера на епохата. В тях тя е художествено претворена. Средновековният поет моли музата да разкаже за древните събития.[24] За него митовете не са реалност: техният преразказ е средство за подчертаване на историческата принадлежност на „съвременния" човек към автора и читателя на техния първообраз. И още — поучителен образ, символ на нравственост, на търпение и пр.

За византийския автор митологичното е подчинено на исторически вярното или обективно съществуващото. Но докато исторически вярното притежава категорията достоверност, митологичното е поетически реквизит. Неговото представяне може да има и тълковен характер. Във византийската духовна култура се наблюдава в известна степен повторение на античния човек спрямо митологичната образност. Разлика, разбира се, има и тя се състои в това, че докато византийският автор гледа на митологичната образност като на утвърден поетически склад и критицизмът спрямо нея изхожда от една утвърдена мирогледна система, за античния елин тя е обект на мирогледно възприемане. Платон е толкова божествен, колкото е божествен и Омир. „Божествените поети и философи не могат да се оспорват помежду си, нито да се нападат помежду си."[25] Според Прокъл сред боговете не съществуват разпри, подобни на тези между човеците. Между тях владее постоянен и вечен мир.[26] Като доказва, че войната при Троянските стени означава съществуването на непрекъснат мир сред боговете, той доказва също, че и Платоновата критика на Омировата митология е в същност единство между двамата автори.[27]

Критичното отношение към поетическото творчество във Византия се основава на следваната антична философска насока—главно Платоновата или Аристо-

---

[21] Срв. Л. А. Фрейберг. Античное литературное наследие в византийскую эпоху. — В: Сб. Античность и Византия. М., 1975, 10 и сл.
[22] Пак там, с. 18.
[23] Пак там, с. 11. Срв. също бел. 12 на с. 50.
[24] Ioannis Tzetzae Ante homerica. Ed. F. S. Lehrs, Parisiis, 1840, vers. 1—3.
[25] Срв. Платон и его эпоха. М., 1979, с. 89, бел. 24.
[26] Пак там, бел. 25.
[27] Пак там, 89.

теловата. Абсолютизирането на една от античногръцките философски школи водело след себе си обвинение в ерес. Затова византийският автор не е нито чист платоник, нито чист аристотелик, нито чист неоплатоник. Константинополският патриарх Фотий (IX в.) се изяви като продължител на Йоан Дамаскиновата Аристотеловска философска школа. Но когато се противопоставя и не допуска поезията до чувствата на личността, той се изявява като последовател на Платон, който обвинил Омир и Хезиод и всички други поети в измисляне на лъжи.[28] Според Платон поетите трябва да бъдат изгонени от държавата[29] и затова, че всяко поетическо произведение съдържа неверни неща, тъй като то се явява само подобие на истинското битие, а в същност е трета степен на отдалеченост от това битие.[30] Оттук според него се явява разминаването между творческата илюзия на художника и истината във философското познание.[31] Това ще рече, че разминаването между философията и поезията е разминаване изначално.[32] За византийския автор митичната образност говори на сърцето за народностна принадлежност и, второ, има възпитателна стойност. Това второто във византийската обществена мисъл влиза чрез философското творчество на неоплатониците, залегнало във възгледите на Прокъл.[33]

Византийският автор не определя поетическата реч като подражание — истина от трета степен. Нейното достойнство той вижда в *подражаването на античните автори*. Но византиецът не е напълно безразличен към онова, което представя или отразява поетическото слово. Ако това слово е отражение на нещо, то това нещо, за да бъде отразено, трябва да притежава категорията битие. От друга страна, човекът, стремейки се към красивото, се убеждава, че „материалната красота само имитира истината“[34]. Ако тази мисъл на Михаил Псел бъде възприета като характеристика за поетическото творчество, то това означава, че той възприема схващането на Платон за поезията като „отражение на отражението“. Тази мисъл обаче се изяснява, като бъде поставена в контекст със следващите думи на писмото: „В действителност тя не е това, за каквото я възприема този, който я наблюдава, а нещо противоположно. Окото може да възприеме само видимото, но то е нечувствително към вътрешния недостатък. За ума няма нищо скрито. Затова само мислещият човек обиква безтелесната красота.“[35] Противоположното на материалната красота е духовната красота. При възприемането на тези „два вида“ красота Михаил Псел в същност прилага своето схващане за познанието. Съответно на телесното и духовното битие съществуват и два вида познание — едното осъществявано посредством сетивата, а другото — посредством разума. Ще рече, че мисълта „материалната красота само имитира истината“, разширява кръга на значимост на поезията, която, бидейки подражание или отражение на материалната красота, дава и познание. Друг е въпросът, че това познание не е пълно и адекватно на същността на отразявания предмет. Тези мисли извеждат М. Псел от тесния кръг на Платоновата идейност и го свързват с Аристотел, според когото „поезията е в по-висока степен философска и сериозна, отколкото историята“[36]. Предмет на живописта е красотата, предмет на поетическото изкуство е действието. При създаването на картината художникът отдалечава или приближава едни неща от действителността с оглед

[28] Platonis Respublica, lib. II, 377 d.
[29] Ibid., lib. III, 398 a.
[30] Ibid., lib. X, 597 a.
[31] Ibid., lib. X, 599 a—602 d.
[32] Ibid. 607 A; срв. също Платон и его эпоха . . ., с. 90.
[33] Вж. Платон и его эпоха . . ., с. 96.
[34] Срв. Я. Н. Л ю б а р с к и й. Михаил Пселл. Личность и творчество (К истории византийского предгуманизма). М., 1978, с. 150.
[35] Пак там.
[36] А р и с т о т е л. За поетическото изкуство. Встъпителна студия, коментар и превод от старогръцки проф. д-р Ал. Ничев. С., 1975, с. 57, 77.

картината да извика естетическа наслада. Той не рисува всичко, което вижда. Поетът гледа на действителността така, както орелът гледа земята отвисоко. И единият, и другият се интересуват от общите неща.[37] Действителността за тях е философска категория, затова и знанието, което те дават, е философско.[38] Историята се интересува от отделните факти; тя ги описва и излага подробно. Поетът търси общото, характерното в явленията. В това отношение поразително е сходството в мислите на Аристотел и Йоан Цец във Византия през XII в. Аристотел, като взима за пример Историята на Херодот и поезията на Омир, формулира разликата между историята и поезията. Херодотовата история може да бъде изложена в стихове, но с това тя няма да престане да бъде история. Илиадата може да бъде превърната в проза и с това тя няма да престане да бъде Илиада. И изводът е: „Поезията е по-философска и по-сериозна от историята."

Йоан Цец пише своята трилогия, посветена на събитията преди Омир, по време на Омир и на тези след Омир и формулира тезата, че „историците са по-глупави и от свините"[39]. Ще рече, гносеологическата същност на предметите на изкуството във Византия се покрива със схващането на Аристотел за изкуството. И това познание не е резултат и не зависи от по-голямата или от по-малката фактологичност в изложението; то зависи от изобразяването на събитията, които може да станат, както пише Аристотел, „по вероятност и по необходимост" — „*κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαιον*"[40]. Художникът се оказва пророк на настоящето и на бъдещето. Защо ? Защото не всеки исторически факт е богат откъм съдържание, докато измисленото от поета бива по-широко и по-дълбоко.[41] Често поетът, за да постигне определена идея, пренебрегва историческата хронология и вмъква измислени сцени. С такива примери изобилствува агиографската поезия и проза.

Изкуството е познание, но познание своеобразно. Познанието, което то дава, не е безлично; то е насочено към отговора на въпроса: що е красиво, що е грозно. Изкуството по своята същност е естетическо възприемане и опознаване на света.

Най-съществената особеност на естетическото опознаване и възприемане на света за разлика от научното опознаване и възприемане е връзката на изкуството с етиката. Ученият, който изследва закономерностите на обективния свят, не свързва пряко резултатите от своите проучвания с проблемите на нравствеността. Човекът, когато възприема произведенията на изкуството, вече по силата на самата природа на изкуството се оказва въвлечен в полето на нравственото. Страданията, радостите, грижите, всички преживявания на личността, талантливо пресъздадени от автора или артиста, стават преживявания и на зрителя, на слушателя или читателя. По този начин и изследователят се приближава плътно към това вълшебно, практически неделимо ядро на изкуството, където общественото се превръща в естетическо, а естетическото се оказва форма на проява на общественото. Тези преминавания на едното в другото се извършват в резултат на спецификата на изкуството, според която структурата на всеки образ и на художественото произведение като цяло предполага ценностни елементи, които са способни не само да възпроизвеждат неговите обективни черти и особености, но да предадат и отношението на автора към тях и да извикат емоционално, ценностно отношение у читателя.[42]

Но у Михаил Псел през XI в., както и у патриарх Никифор през първата половина на IX в. при разглеждане на литературното творчество (М. Псел се спира на въпросите на реторическото изкуство) е обърнато внимание главно на

---

[37] Аристотел. За поетическото изкуство, с. 17.

[38] Много от тези въпроси са разработени детайлно от проф. Ал. Ничев в пос. съч., с. 16 и сл.

[39] Hiliades, V, 569.

[40] Аристотел. За поетическото изкуство. . ., с. 19.

[41] Пак там.

[42] Срв. Ю. А. Андреев. Оценка современного произведения. — В: Сб. Анализ литературного произведения. Л., 1976, с. 101—102.

начина на създаване на поетическото произведение. Патриарх Никифор установява следните степени в процеса на художественото творчество: 1) творческо начало (*ποιητικὸν*); 2) произвеждаща сила (*ὀργανικὸν*); 3) специфика на обекта (*παραδειγματικὸν*); 4) материал (*ὑλικὸν*) и 5) завършено произведение (*τελικὸν*).[43] М. Псел се спира подробно на поетиката при писанието на речта. За да постигне своята цел, реторът трябва да обръща внимание, първо, на съчетаването на думите (*συνθῆκη τῶν λόγων*), второ, на фигурите на речта (*σχὴματα*), трето, на ритъма (*ῥυθμὸς*). Тези елементи М. Псел заимствува от съчинението на Хермоген, озаглавено „За идеите“.[44] Единствената заслуга за себе си той смята „съчетаването на стиловете на предшествуващите писатели“[45]. Псел говори за подражание, но това подражание при него е стилово. При това той се съобразява с различните фактори, които застават ретора да не остава на нивото на постигнатото. Според М. Псел идеалният ретор напомня Протей от митологията, който в зависимост от нуждата менял своя образ.[46] „Платон е божествен“, но да му се подражава е невъзможно.“[47]

Че подражанието според М. Псел има стилов характер, говорят много негови мисли. В прочетеното Псел търси да открие не само истината, но и естетическа наслада. Тази наслада той иска да предаде и на своя слушател, но така, че тя да бъде негова, да се нарича Пселова. Както правилно отбелязва Я. Любарски, той е „преди всичко ретор с типично „утилитарно“ отношение към литературата на миналото“[48]. И това е характерно не само за Псел. „Аз съм чел много сериозни древни ретори, пише той, но не им позволявам да ме водят за носа, а към някои положения на Лонгин прибавих нещо свое, в много (неща) изправих изкуството на Адриан, а у Сопатър осъдих почти всичко.“[49] В това М. Псел *подражава* отново на предхождащите го автори.

Като говори за себе си, че неговият стил на ретор няма достойнствата на онези автори, от които се учи, но че изграден от много, той е един,[50] Псел има пред вид най-вече Григорий Назиански. За него М. Псел казва: „Изпивайки докрай потока на изкуствата и оросявайки го с влагата на своята мисъл, превърнал душата си в живителен и бистър извор. Той създал речи . . ., превръщайки сам себе си в първообразец.“[51]

В своите мисли Псел се стреми към подражание на „славното“ минало. „Ако препълнената със слава и нееднократно възпята Елада, където са се родили маратонските бойци Филип и Александър, за тебе е недостатъчно занимателна, какво може да те задоволи в този свят?“[52] — пише той на един от своите приятели. Изградил си предварително един възвишен образ на тази древност, съобразно него коригира той онези, които противоречат на тази негова представа. У М. Псел, както и при останалите византийски автори въпросът за *μίμησις* -а не е свързан пряко, както това е при Платон и Аристотел, с мирогледа на личността.

---

[43] Вж. Памятники византийской литературы IX — XIV веков. М., 1969, с. 26.

[44] Hermogenes opera, Ed. H. Rabe. Leipzig, 1913, p. 220 sq; вж. също Я. Любарский. Михаил Пселл. . ., с. 131—132; Той, Литературно-эстетические взгляды Михаила Пселла. — В: сб. Античность и Византия. М., 1975, с. 120 и сл.; с. 140 и сл.

[45] Я. Любарский. Михаил Пселл. . ., с. 134; M. Psellos. De operatione daemonum, Ed. Fr. Boissonade. Nürnberg, 1838,52,4 sp.

[46] Любарский. Пос. съч., с. 138.

[47] Пак там, с. 136.

[48] Пак там, с. 133.

[49] Michaelis Pselli scripta minora magnam partem adhus inedita, vl. I. Ed. E. Kurtz, F. Drexl, Milano, 1936, p. 370, $_5$; срв. също Я. Любарский. Михаил Пселл. . .,. с. 133—134.

[50] M. Psellos. De operatoine daemonum. . ., p. 52,$_4$; Любарский Михаил Пселл. . .,, с. 135.

[51] A. Mayer. Psellos Rede über den rhetorischen Charakter des Gregorios von Nazianz BZ, t. 20, 1911, p. 540, 228 sq.

[52] Писмо 20. Цит. по П. В. Безобразов. Византийский писатель и государственный деятель Михаил Пселл. М., 1890.

Във Византия *μίμησις*-ът е свързан с поетиката и стилистиката на отделния автор. Творчеството в областта на изкуството, разгледано във връзка с мирогледната основа на средновековния човек за действителността в нейното многообразие като творение на бога, се разглежда не като „отражение на отражението", т. е. на добилите видим образ идеи, както това е при Платон, а като *възпроизвеждане* на добилата реален образ действителност в резултат на творческата дейност на бога. В това отношение византийският автор подобно на Аристотел не се съмнява в реалността на битието (независимо от това, дали то е добро или лошо, не го разглежда и като „материализиране" на едни първично създадени идеи, а като непосредствено творчество на самия бог. В своята дейност художникът или поетът *подражава* не на неразумната природа, а на самия творец. Следователно дейността на поета, на художника е сътворчество, но не по отношение на създаване на реалната действителност, а по отношение на стремежа към съвършенство. Човекът трябва да се издигне до такава степен на съвършенство, в каквато той се е намирал до грехопадението.

Мимезисът има своя адекват и в понятието тълкуване. Художникът не възприема огледално своя обект; той го тълкува и превръща в естетическа ценност.

Неприемането на теоретическата постановка на Платон за *μίμησις*-а и фактически покриването със схващането на Аристотел у византийските автори изхожда от общата мирогледна концепция за действителността. И Аристотел, и византийският автор разглеждат сюжета като обективна даденост, разкриването на която става с отделни индивидуални или обобщени образи. Това виждане на Аристотеловата и на византийско-християнската поетика по своята същност е реалистично и звучи напълно актуално. Отделният образ в художественото произведение, индивидуализиран или обобщен, има своя живот от действителността. Да вземем за пример образите от любовната повест на Евматий Макремволит „Исминий и Исмина". В тази повест на фона и тясно преплетени с празнуването на двата еднотипни в античността празника — на Зевс и на Аполон, са разкрити любовните взаимоотношения между вестителя на „великия Зевсов празник" и красивата Исмина, дъщеря на приелите го граждани от Авликомид. (Имената на двата града Еврикомид и Авликомид са измислени.) Всички образи в повестта са колкото индивидуализирани, толкова разкриват и общи черти, характерни за всички хора. И това общо е изразено чрез думите на голия отрок— бога на любовта, че любовта е присъща на всички същества и подхожда на всички възрасти. Какво тогава представлява повестта „Исминий и Исмина" на фона на теорията за *μίμησις*-а? Отговорът е: *картина на литературния* живот във Византия в периода X—XIV в.

Поетът и художникът не са пасивни зрители и консуматори на заобикалящата ги действителност. Детайлизирането при изграждането на образите не води до историзиране, нито кратката характеристика до телеграмност в изображението. Тези елементи в поетиката на отделния автор имат връзка с общата постановка на въпроса за изтъкване на едно и задържане на друго в произведението. Това е въпросът за мярката.

Това, че в основата на византийската поетика лежи поетиката на Аристотел, говори и по-нататъшният анализ на повестта „Исминий и Исмина". Въпросът стига до трагическата съдба на героите и дори до катарзиса.

И тъй въпросът за *μίμησις*-а в раннохристиянската и във византийската литература има две фази на представяне: в раннохристиянската каноническа литература подражанието има етико-метафизичен характер. Човекът е приканван да подражава, да има за образец някого, та чрез този образец да достигне до нравствено съвършенство. В по-късната византийска литература, в тази от епохата на развития феодализъм *μίμησις*-ът има Аристотелово звучене; негов еквивалент е възпроизвеждане, сътворчество, тълкуване.

„БЕЗ ПОЕЗИЯ НЯМА ТЕАТЪР . . .“

(При Любомир Тенев)

Димитър Цолов

Четири години слушах лекциите на проф. Любомир Тенев във ВИТИЗ „Кр. Сарафов“ и нито веднъж не изпитах досада или безразличие. Това не е само мое мнение. Стотици студенти могат да потвърдят горната мисъл, без да вложат грам съмнение в нейната достоверност. Най-често лекциите на проф. Тенев разчупваха рамките на академичната обстоятелственост и увличаха аудиторията с пламенното изложение на подетия проблем, с артистичното поднасяне на образни примери, с непринуденото събеседване, което създаваше така необходимия контакт между маститя професор и неговите ученици. Авторитетът на театралния критик Л. Тенев респектира не само студентите. Всеки отзив, статия или книга, излезли изпод перото му, ставаха поводи за оживени разговори, сверка на мненията и пристрастни изводи. Защото думите на Л. Тенев тежат не само със строгите и прецизни оценки на отделния театрален факт, но и притежават нюансите на радостта, грижата и желанието за помощ. Той активно живее с тревогите на българския театър, никога не застава в позата на коронован ментор, който има привилегията да сочи с пръст и да назидава с безапелационни присъди. Всичко това говори за съпричастното му отношение към трудните пътища на българското сценично изкуство, за неговото призвание да бъде винаги в първите редици на родното театрално дело. Впрочем за проф. Тенев могат да се кажат много красиви думи и да се изрекат редица възторзи (и това е правено не един път). Но като че ли е настъпил моментът (имам пред вид зрелостта на годините и натрупания богат професионален опит) да му се предостави възможността за осъществяването на една просторна авторова и човешка изповед, в която навярно ще заблестят нови и любопитни багри от неговия живот и творчество. . .

— Другарю Тенев, Вие сте юрист по образование, а неотклонно служите на театралната муза. Бихте ли разказали за първоначалните подтици на тази ваша професионална ориентация — защо пренебрегнахте строгата Темида и се озовахте в храма на Мелпомена? И най-важното — това случайно ли стана или имаше някаква закономерност на желанията и амбициите?

— Моите интереси към театъра датират много преди да се озова в Юридическия факултет. Още като гимназист бях един от основателите и редакторите на ученическото списание „Звън“, където са печатали свои работи Б. Райнов, Ал. Геров, Бл. Димитрова и др. от това поколение. Тогава водех театралната критика и когато завърших гимназия, я „преотстъпих“ на Кръстьо Мирски. Така че интересите ми към театъра имат доста ранна дата — още като ученик в пети-шести клас на Първа мъжка гимназия. После нещата около учебната дисциплина се затегнаха и ние нямахме право да се движим из града след 19 ч. Нали бяхме униформени. Ето че в момента си спомням моята прекрасна класна наставница Райна Попиванова. Тя ми беше дала специално разрешение, за да мога да посещавам вечерните представления, тъй като тогава театрите вдигаха завесите си в 20 ч. Когато впоследствие записах право в университета, аз спотайвах надеждата, че ще ми се усмихне щастието да отида в чужбина, за да уча желаните от мен театрални науки. У нас такива специалности тогава нямаше. Моят роднина Асен Златаров беше кавалер на ордена на „Френския почетен легион“, та той можеше да ми помогне някак, но Златаров по-

чина през 1936 г. и мечтите ми угаснаха. Така че се озовах в Юридическия факултет по нео бходи мост. Все пак това е една хуманитарна наука, която не ме откъсна от театралните ми увле чения Тук му е мястото да спомена и за „Опитния театър", където под ръководството на Стефан Сърчаджиев, който се беше върнал от Париж пълен с идеи, ние изградихме една добра група от ентусиасти — Дако Даковски, Сашо Стоянов, Весела Дановска, Мишо Михайлов и др. Много интелигентни младежи, от които не всички се отдадоха на театъра. Та работехме ние задружно в „Опитния театър", а аз продължавах да сътруднича и в печата. . . Бих казал, че изучаването на правните науки ми позволяваше да се запозная с някои философи. От една страна, отчасти с марксическата философия, а, от друга — с някои западни представители на философската мисъл. Например още като студент съм чел Гюйо, Ортега-и-Гасет и др. — неща за тях и отделни книги и страници от тях. Да не споменавам Вайнингер или Фройд, за които сега вече се говори с определено отношение от различни социолози, естети и т. н. От друга страна, на помощ ми идваше съветската театрална книжнина. Още в студентските си години прочетох „Записки на режисьора" от Таиров, някои книги и статии на Евреинов, Станиславски, Мокулски, Майерхолд, но някак стихийно. . .

— По какъв път се снабдявахте с тази литература?

— Най-често си разменяхме книги с режисьора Сашо Стоянов. Вземал съм и от художника Асен Попов, а веднага след Деветосептемврийската победа ме снабдяваше кинорежисьорът Иван Фичев. . . Тогава у нас малко се знаеше за новите революционни тенденции в съветския театър, тъй като до нас достигаха отделни книги, статии или пък някоя пиеса (например „Платон Кречет" от Корнейчук в Народния театър през 1940 г., с режисьор Н. О. Масалитинов), а с живото сценично изкуство на съветския театър въобще не се срещахме. . . После дойде работата ми в списание „Изкуство и критика" с главен и единствен редактор Георги Цанев, където „завеждах" театралната критика (заместих Любо Пипков). Това беше вече през моите стажантски адвокатски години. Сега искам да се върна назад, към ранните ми спомени. Помня, че веднъж ме заведоха на театрално представление. Тогава баща ми беше председател на читалището в Хасково. Трупата на Матьо Македонски даваше, ако не се лъжа, „Корневилските камбани". Изпълнението на Македонски така ме порази, че цяла нощ не можах да заспя. Повръщах непрекъснато. Навярно от уплаха и силно преживяване (Македонски играеше някакъв луд старец, който във финала караше публиката да настръхне). Не зная как съм устроен, но когато вече се установихме да живеем в София през 1927 г., то аз отново попаднах в театъра — на едно от дневните представления в Народния театър. Мисля, че беше „Топаз" от М. Паньол с К. Кисимов. Впечатлението ми от виденото бе ярко и разтърсващо. От този момент аз не изпусках нито една премиера. Учех се от всичко, следях театралния живот у нас, посещавах работническите театри, пишех своите несръчни откровения и ето, че след 9. IX. 1944 г., когато вече се „подвизавах" като адвокат, ме изтеглиха в театралните сфери. Та нали имах толкова публикации в прогресивния печат. . .

— Помните ли първата си отпечатана рецензия и изобщо връщали ли сте се по-късно към този начален период на творческа изява — ей така, за преоценка на стила, критическия похват, предпочитанията и т. н.?

— Вижте какво, моите първи публикации са още в ученическите списания, та ми е трудно да си спомня коя беше първата ми стъпка в критическото поприще. Освен това аз съчинявах и някои литературни статии, за които сега си спомням с насмешка. Ето едно заглавие на моя работа — „Възходът на света и идеята за този възход у Хамлет, Фауст и Дон Кихот". Както виждате, доста претенциозна тема, а да не говорим за нейната реализация. В същност аз съм печатал малко през онова време. Главно в „Литературен живот" на Санда Йовчева, след това дойде „Изкуство и критика", където сътрудничех като студент.

— Значи, Вие помните и пазите тези материали, които са писани и печатани след Девети?

— И тях не пазя. Добре, че имам един роднина в Хасково, та той работи върху моите писания. Този ентусиазиран младеж, Стилиян Калдъръмов, следи всичко, което съм написал, и всичко, което е написано за мен. Бях загубил доста работи, но той ми изпрати препис на библиографията и ми каза, че все още има един неизследван период — ученическия. И да ви кажа право — малко се страхувам от връщането назад. После аз съм от тези хора, които след като напишат нещо, мъчно поправят, трудно коригират, изобщо не обичам този „ретроспективен" процес.

Но животът ми в това отношение се сложи щастливо — не помня да са ми върнали някаква статия или пък да са искали от мен известна преработка. Плюс това няма да мога да направя такива поправки, които би желал редакторът. А той самият може да промени нещо, да съкрати друго. В това отношение не съм така капризен, че да държа на буквата. Когато моето име започна да се явява по страниците на „Изкуство и критика“, то ненадейно получих картичка (бърза поща) от Вл. Василев, с когото се знаехме от сладкарница „Цар Освободител“. Явих се на срещата и той ми каза: „Четох вашата статия в „Изкуство и критика“. Искам да станете сътрудник на „Златорог“. Имам едно единствено условие — в следващата книжка на „Изкуство и критика“ да не пишете нищо, та малко да Ви позабравят и тогава да се появите на страниците на „Златорог“. Веднага предадох разговора на Г. Цанев и той настоя да дам статия за следващия брой на „Изкуство и критика“. Ето как редакторите воюваха за своите сътрудници, подбираха ги. . . И аз дори смятам, че сега много редактори пречат, а не помагат за изграждането цялостния облик на едно списание или вестник. Когато се събирахме у Г. Цанев, за да обсъдим следващия брой, то ние знаехме всички материали, познавахме авторите. А сега разговарям с някой редактор и той не знае съдържанието на книжката освен собствения си ресор, ако евентуално има пусната някаква статийка с неговия параф.

— Кои са Вашите учители в областта на театралната критика и въобще може ли да се постави подобен въпрос на един професор Тенев, който има толкова много ученици сега? Все ми се струва, че Вие винаги сте притежавали днешната ерудиция и висока театрална култура, за да сте имали нужда от предварително усвояване и натрупване на естетически знания в областта на изкуството?

— Аз Ви казах, че моите интереси бяха общи в областта на философията и литературата. И, разбира се, малко по-специални в сферата на театъра. Най-добрите ми учители са били живият театър, вълнуващият спектакъл. От друга страна, самообразованието, четенето, разговорите и т. н. И все пак, ако трябва да кажа от кого съм се учил, то ще сложа на първо място режисьорите и след това критиците. Все съм имал чувството, че именно те са много по-близко до същността на нещата. И винаги съм имал следното схващане по тоя проблем — театралната критика трябва да носи белега на онзи прагматизъм, на оная визуалност на спектакъла, отразени с бедните средства на думите, каквато режисьорът може да изрази с много творчески единици, различни индивидуалности и сценични компоненти. Затова и в лекциите си по чисто драматургически и литературни въпроси аз винаги съм търсил театралния профил на изложението, образния разрез на мисълта. Дори си спомням, че в рецензията си за моята книга „Хамлет“ проф. М. Минков казва, че това е една студия, в която има повече елементи на режисьорския план, отколкото на чисто литературния „прочит“. Смятам, че това е абсолютно вярно, тъй като търсенията ми бяха именно в тая посока. Винаги съм мислел, че не мога да видя драматургията извън сцената, встрани от театъра. Както казах вече, тук доста ми помагаха книгите на режисьорите, особено на съветските.

— Посочете някои имена?

— Естествено е да започна със Станиславски, този гений на театралната мисъл и бележит практик, но ще продължа с имената на Вахтангов, Майерхолд, по-късно Алексей Попов и т. н.

— А от нашите режисьори?

— Те не пишат, не споделят опита си. И затова просто съм се стремял да ги видя през призмата на собствените им спектакли.

— Може би единственият пример е Боян Дановски?

— Наистина, той е учител на цяло поколение, към което и аз смея да се причисля.

— Може би греша, но все ми се струва, че художественото равнище на българската театрална критика по времето на Вашите „първи стъпки“ в тази област не е било особено високо. Сам разбирате, че в случая не става дума за значимостта на отделни имена (като например Д. Б. Митов, Сирак-Скитник, Вл. Василев, Л. Стоянов), които наред с основните си литературни и изкуствоведски занимания отделят внимание и на театъра, а за една определена школа, за някакво естетическо направление в сферите на театралната критика. Кога смятате, че настъпва това време и с какво се характеризира то?

— Като че ли вече отговорих частично на този въпрос. Може би трябва да прибавя още едно име към изброените — Мицо Андонов. И мисля, че фактите ни задължават да разглеждаме нещата в техните идеологически измерения и тогава да търсим естетическото им покритие. Такова беше времето — пълно с политика, противоречия, борби, които засягаха всички фронтове. Театралната критика, колкото и скромни да бяха нейните оръжия и възможности, участвуваше във всеобщата битка за човешка справедливост. Действително критиката ни беше доста инцидентна и затова не мога да посоча една поредица от авторски имена, които да представляват определена школа или направление, както да кажем, в Съветска Русия. Но така или иначе театралната критика по мое време често влизаше в една „скрита“ полемика с буржоазната естетика, а също така и с чисто естетската критика, като по този начин запази своя граждански патос и социален адрес.

— Макар и неорганизирано.

— Абсолютно инцидентно. Дори и „стихийно“ театралната критика беше доста реалистична, целенасочена и полезна. Тя не се базираше на някаква научна методология с изключение на тези критици, които пишеха в партийния печат — „Ново време“, „Кормило“, РЛФ и т. н. По онова време се изявяваше например Борис Милев—Огин — един културен и интелигентен критик, с тънък усет за театралното изкуство. После той замина за Франция и се завърна чак след Отечествената война. Тогава аз следях всички отзиви за театъра и си мислех, че са малко имената, които ще оставят диря след себе си.

— Владимир Василев участвуваше ли активно в театралния живот?

— Да, чрез страниците на „Златорог“, а също така и като директор на Народния театър. В същност неговите думи и дела създаваха едни доста особени тенденции, които разделяха не само театралната критика, но и самите театри — на групи, на признати и непризнати. Например „Литературен глас“ на Д. Б. Митов водеше ожесточена битка не само по отношение на естетическите възгледи, които най-често бяха диаметрално противоположни, но и за отделни оценки, имена, факти и театрални събития. За Д. Б. Митов големите имена на нашия театър бяха актьорите Петя Герганова и Георги Стаматов (към някои други той се отнасяше с резерви — ще посоча само Иван Димов и Зорка Йорданова). Владимир Василев веднага заемаше точно обратната позиция. Все пак това бяха доста субективни реакции, които малко отговаряха на действителността, защото в случая и едните, и другите бяха големи артисти. И трябваше да дойде нашата социалистическа революция, за да оценим нещата реално и достоверно, защото в битките винаги има пристрастия и залитания. Ние, младите, не участвувахме в тези „кориди“, а просто наблюдавахме събитията отстрана и това ни даваше правото за повече обективност, която просто трупахме като запас за своята пряка работа. Може би трябва да допълня нещо, което е познато и често споменавано. Става дума за доайените на т. нар. естетска линия в нашата критика: Вл. Василев и отчасти С.-Скитник. Според мене Сирак-Скитник беше един тънък професионалист и голям художник. Този „дует“ провокираше реалистичното направление в нашата критика. Сблъскваха се две тенденции, които намираха противоречиво отражение и на сцената. В същност това беше борбата на „двете култури“.

— Когато говорим за „златния век“ на националния ни театър, то винаги се опираме на актьорската плеяда, включваща имената на В. Кирков, С. Огнянов, А. Будевска, Кр. Сарафов, Ив. Димов, З. Йорданова, К. Кисимов, Вл. Трандафилов, П. Герганова, Г. Стаматов и т. н. Смятате ли, че театралната критика по времето на техните най-ярки сценични изяви е била достойна интерпретаторка на актьорските им превъплъщения или голяма част от вдъхновения им труд е потънал в забравата на времето?

— Според мене театралната критика остана длъжник на тези бележити творци. В по-голямата си част тя опираше до информацията и отбелязваше тълкуването и изпълнението на дадена роля само по линията на определена лична оценка. Това ставаше в няколко реда — харесва ми, не ми харесва и т. н. Голяма рядкост беше да се направи творчески портрет на някои от тези артисти, които наистина имаха златни страници в биографиите си, недостижими върхове на актьорско майсторство.

— Гео Милев има няколко портретни скици за Кр. Сарафов, В. Кирков, А. Будевска, К. Стоянов и др.

— Аз говоря за моето време. И досега за мене съществува един такъв въпрос, който може би е и социологически: защо след Девети септември дадохме такива ярки мъжки актьорски дарования, а при жените няма равностойни имена или ако има, те се броят на пръсти? Преди беше друго — имахме драматична героиня в лицето на П. Герганова, лирикодраматични като З. Йорданова и до тях една Ирина Тасева с поетичния порив на наивка. Може би причината е заложена в тогавашния репертоар, в който преобладаваше класическата драматургия, а също така и романтичната линия. Тогава за един месец Масалитинов подготвяше избраната постановка, да кажем, с Вл. Трандафилов и П. Герганова. Другият спектакъл е ангажирал имената на Ив. Димов и З. Йорданова. И всичко това хем дава многообразие на театъра, хем оформя творческите индивидуалности на отделните актьори. Впрочем Народният театър представляваше някаква затворена цитадела — в него трудно се влизаше. Става дума за творците, които желаеха да попаднат в този храм на изкуството. Спомням си един доста нашумял провинциален актьор — Иван Куманов, с интересни външни данни, с великолепен глас, определено талантлив човек, който дебютира в Народния театър с ролята на херцог Алба от „Егмонт“ на Гьоте, но не го приеха. Просто ръководството на театъра имаше някакви критерии, които служеха като запретителни бариери. В това отношение сега отидохме в другата крайност. Що за криворазбран демократизъм в изкуството!

— Носите ли в спомените си някакво театрално представление, което да е оставило неотразими следи в младежкото Ви съзнание?

— Мисля, че казах вече за преживяното в родния ми град Хасково. Що се отнася до младежките ми години, то мога да спомена спектакъла „Престъпление и наказание“ в Народния театър с Иван Димов в главната роля. В поредицата на тези театрални празници от младите ми години ще отбележа и „Мнимият болен“ на Молиер с участието на големия български актьор Кр. Сарафов. Изпълнението на Сарафов (Арган) беше заразително, изобретателно и незабравимо. И досега си спомням „трика“ със запратената възглавница по слугинята Туанет (арг. Д. Дюстабанова), която „случайно“ попадаше в зрителната зала — и ето ти голямото оживление, раздвижване на публиката. . . Ами знаменитата постановка „Задушница“ на Мицкевич, реализирана през 1937 г. също в Народния театър от полския „болшевишки режисьор“ (така го наричаше буржоазната преса) Леон Шилер! Тази „Задушница“ беше в същност една доста мистична постановка, но в нея имаше великолепни актьорски постижения — например на Петко Атанасов и Борис Михайлов. Любопитното тук е, че при работата си над спектакъла Шилер не е направил нито една забележка на Иван Димов, който игра ролята на отец Иван. Тук за първи път и Сърчаджиев се появи като актьор. . . Ще завърша с имената на режисьорите Боян Дановски и Юрий Яковлев.

— И досега понякога се говори за поетичния спектакъл „Еленово царство“ от Г. Райчев, дело на Ю. Яковлев. Като че ли тази пиеса няма друга такава блестяща реализация. . .

— Да, с участието на П. Герганова, която много тънко провеждаше романтико-приказната линия в поведението на своята Алгара. Ами постановката на „Маскарад“ — тази работа на Ю. Яковлев също беше театрално събитие за своето време, да не говорим за „Хората в хотела“ на Вики Баум. . . Яковлев малко приказваше, но всяка негова дума значеше нещо. Присъща му беше вродената деликатност. Трябва да ви кажа, че аз ненавиждам грубостта не само в живота, но и в изкуството. И смятам, че тези режисьори, които крещят по актьорите, не разбират нищо от психология на творческия процес. Да крещиш — това значи да не знаеш точно какво искаш от актьора и, от друга страна, неуважение към колегата и човека, тъй като ти просто го травматизираш. Трябва да се тръгне от актьора, за да се изведат нещата до желания край, а не да се вика като на панаир. Съвсем друго нещо е, когато повишиш тон, за да обобщиш или подчертаеш даден обем на някаква човешка страст, както правеше Масалитинов. Та нали режисьорът най-често иска от актьора това, което сам не може да направи. Значи би трябвало да го помоли, а не да го ругае, като че ли той е някакъв чирак. Грубостта не ражда изкуство.

— Кога пишете по-бързо и плодотворно — когато критикувате или когато утвърждавате? Зная, че въпросът ми е отчасти наивен, но все пак споделете какви са Ви предпочитанията?

— Винаги съм смятал, че утвърждаването или отрицанието на даден художествен факт трябва да дойде като резултат на определен анализ, на вникване в произведението, в концепциалността на автора, режисьора и целия творчески колектив. Значи критикът не трябва да из-

дига в култ собствените си вкусове и предпочитания, а да тръгва от замисъла на спектакъла, да направи опит за естествено сближаване с неговата гражданска и естетическа платформа и чак тогава да изрече своята компетентна оценка. И ако аз мога да вникна достатъчно проникновено в сърцевината на въпросното произведение, то оценката ще се роди сама. Дали тя ще бъде положителна или отрицателна, това в случая не е съществено. Разбира се, когато един спектакъл не ми допадне, то веднага излиза на челно място болката или досадата. Когато някакво театрално произведение ме развълнува, т. е. то ми хареса, ясно е, че радостта ми става спътница за известно време. За съжаление в нашата критика възторгът е най-често риторичен, изпразнен от съдържание, липсва му обективният анализ. Защо вълнението трябва да прераства в гола констативност?. . . Получава се така, че най-важното в критическата практика е да се *напише нещо* за даден спектакъл. А така ли е в същност? Важното е да се *каже нещо*, да се разгледа самият факт като явление, дори като обогатяване на духовната ни действителност, разбира се, ако съществуват аргументи за това. Какво представлява един сценичен образ? Та това е един нов човек, роден в сферите на изкуството. Неслучайно някой бе казал, че само с героите на Чехов може да се насели цял град. А какво да кажем за всички театрални образи, които оживяват всеки ден по сцените? Те увеличават „духовния прираст на населението, обогатяват атмосферата, създават красота и вълнение, съпътствуват ни в живота. Тук му е мястото да кажа, че няма истински театър там, където липсва поезия. Проблемите на театралната поетика трябва да се търсят и откриват в самата идея на спектакъла, бих казал, в прогресивния хуманизъм на произведението, в който са заключени благородството на чувствата, силата на човешките страсти и идеалът за красота. Без поезия няма театрално изкуство. Вземете самата природа на актьорското творчество. Актьорът не изживява на сцената натурални чувства, а тяхното обобщение или естетическа есенция. Той има представа за любов, смърт, страх, радост, ревност и т. н. Но актьорът ги асимилира чрез творческия си апарат и ги поднася на зрителите опоетизирани, ярки и емоционалнообразни. Тоест актьорът знае, че револверът срещу него не е истински, но той знае и психологията на човешкото чувство при подобна ситуация, което от своя страна го води към опоетизиране на преживяването, към неговото творческо „имитиране“. Ако липсваха опоетизираните чувства (те преминават като ток от сцената в зрителната зала), то ние нямаше да плачем заедно с Отело за Дездемона, а щяхме да стреляме като онзи американски офицер (по думите на съветския режисьор Таиров), който убил актьора, изпълнител на Яго, защото бил злодей. За съжаление на тия неща ние малко обръщаме внимание, повече ценим рационалното, което води да изсушаване на възприятията, до една регистрация на взаимоотношенията. Този упрек засяга преди всичко режисьорите и след това критиците. Едно от имената на красотата е поезията — драматическата, театралната.

— Чести ли са случаите при Вас, когато сте отреагирвали веднага на дадено театрално събитие? Или и Вие смятате, че сутринта е по-мъдра от нощта?

— Винаги съм смятал, че сутринта е по-мъдра от нощта. Та нали току-що придобитите впечатления трябва да се осмислят, подредят и съпоставят. Освен това не бива да се забравя, че театралното изкуство винаги протича в реално време и реално пространство. Често съм се учудвал на ония професионалисти, които бързат да изкажат мнението си още в първия антракт. . . При критика голяма роля играе емоционалната памет. Тя е нещо много важно, тъй като веднъж виденият спектакъл не се повтаря в първоначалния си вид. Изниква въпросът, какво сме запомнили от представлението, разбира се, не като съдържание. И аз мисля, че в същност емоционалните моменти (образното възприемане на виденото) по-късно ще бъдат осмислени от критика в неговото писание. Аз например и досега се мъча да си отговоря на въпроса, защо ми харесва или не харесва постановката, чия е вината, моя или на спектакъла? Това са едни, така да се каже, „вътрешни монолози“, без които критикът не може. Но Вашият въпрос има и друга страна — тя допира до жанровете в театралната критика. Необходимо е и бързо отреагирване на художествените събития, а това у нас не се случва често. Отзивите в печата идват с едно „академично“ закъснение. А как ще се помогне на творците, създали постановката, и на зрителите, които са се запътили към театъра? Бързото отреагирване предполага един висок професионализъм. И аз бих желал тоя професионализъм да личи не толкова в самото *писане*, колкото в самото *виждане* на спектакъла. Нали си спомняте думите на П. Славейков: „Много са гледащите, малко са зрящите!“

С други думи, критикът трябва да умее да проникне в сърцевината на театралния факт, да усети пулса на този художествен резултат и чак тогава да направи обобщението и извода. Аз лично смятам, че у нас проблемът за кратката рецензия стои открит. Не бива да се смесва кратката рецензия със съкратената. Това са две различни неща. Ние изобщо нямаме художествено-публицистична критика в истинския смисъл на думата. Не мога да разбера защо у младото поколение критици липсва темперамент на увлечение, на изживяване, на полемичност. Нали психолозите твърдят, че талантът е своего рода увлечение! Друго нещо — защо критикът се чувствува вън от театъра, някак си дистанциран? Аз съм убеден, че той трябва да бъде стопанин, а не гост. Тогава и болките, и радостите в статиите и рецензиите ще носят лечебната билка на грижата, а не впечатленията на страничния наблюдател. Ето защо критиката не се дели на положителна и отрицателна. Просто съществува една по-проникновена и една по-повърхностна критика. Оценките трябва да се раждат, а не да се декларират. Лично аз съм малко чужд на спонтанната изява, на бързия отзив, на кратката рецензия. Такава ми е настройката.

— Др. Тенев, Вие сте ни учили във ВИТИЗ, че театралната критика е преди всичко любов и грижа. Това педагогически похват ли е или Ваша творческа платформа? Този въпрос се нуждае от допълнителни пояснения, но нека сложим точката с питането — смятате ли, че Вашите ученици изпълняват заръката Ви или има и такива с „къса" памет?

— Да, критиката е част от общия театрален процес. Тоест тя е органическа единица от цялото, което ние наричаме спектакъл. Тук трябва да приобщим и публиката, за да получим един завършен естетически цикъл. В случая критиката е, от една страна, окото на зрителите, а, от друга — рентгеновата проекция на познавача и ценителя на театралното изкуство. Като част от общия театрален процес критиката не може да бъде нищо друго освен едно професионално изражение на желанието спектакълът да бъде по-хубав и по-вълнуващ. В този смисъл аз смятам, че критиката е по начало една любов и оттам — една грижа, едно съпричастие към театралния факт той да бъде на високо качествено ниво. Но едновременно с това критиката е и един критерий. Тоест тя в известен смисъл стои извън механиката на споменатия процес. От което следва, че тя може да изведе дадени граници на взискателност — по-голяма или по-малка — при осъществяването на спектакъла, а също така и при неговата оценка. Така че в критиката също има педагогика, не само в режисурата. Да се помогне на актьора да прозре същността на постигнатото (или непостигнатото), да се ангажира неговото творческо внимание, да се подтикне въображението му — та нима това не е педагогически похват, присъщ на критиката? Най-добрият комплимент, който съм получавал в живота си, са думите на Иван Димов (след прочитането на моя портрет за него): „Ти ме откри на самия мен." И действително актьорът често пъти твори интуитивно. Той няма дистанцията на художника-живописец, за да може да се огледа и оцени. В такива случаи критиката трябва да застава като огледало пред твореца — нека той се види цял-целеничък, без грим и подправки. За съжаление в някои от писанията на по-младото поколение аз не усещам вълнението, не чувствувам вътрешното участие, любовта към едно театрално дело. От друга страна, тези критици малко осъзнават обществената си роля, тъй като готовият спектакъл е преди всичко един обществен факт, обществено-естетически, така да се каже. Не бива да се пише с оглед на личните пристрастия и съображения. Предпочитам критиката да бъде гневна, дори невярна, но в нея да се усещат болката и грижата за общото театрално дело . . . Също така искам да отбележа, че някои от моите ученици са немарливи към себе си.

— В какъв смисъл?

— Ами в смисъл на това, че много пишат и нищо не казват, повтарят се, нямат вътрешно развитие, попадат под ударите на конюнктурата. Не бива думите ми да се схващат като професорски песимизъм и недружелюбност към моите ученици и колеги. В интерес на истината трябва да се каже, че в момента ние разполагаме с една солидна гвардия от театрални критици — оригинални, аналитични, ерудирани и професионално подготвени за пряката си работа. Но това не значи, че делата в нашите сфери са розови и безконфликтни. Моите желания клонят към идеалното, та затова преценките ми са строги и драстични.

— Веднъж един от по-опитните ми колеги каза следното: „Мина времето на артистичната критика. Сега се иска точна и ясна оценка на театралните факти и никакви „поетически отклонения"." Как бихте реагирали на подобно твърдение?

— Абсолютно не мога да се съглася с това ограничително и догматично гледище. В критиката трябва да има многообразие, пълнозвучие, а не едногласно хорово пеене. Та нали различните творчески индивидуалности създават физиономията на театралната критика, правят я интересна, дори противоречива. Както хората са неповторими, така и отделните почерци не трябва да си приличат. Кому е нужна споменатата уравниловка на авторските стилове и маниери на писане? Никому. Аз определено смятам, че имат право на съществуване всички критически жанрове — както академичният, колкото и да го смятаме за студен и рационален, така и артистичният, философско-есеистичният и т. н. И друг път съм казвал, че театралният критик действува като хирург, който прави своята операция и същевременно наблюдава сърдечния ритъм на болния. Той не мисли само за конкретната хирургическа намеса, но и за човека, който му се е доверил. А тоя човек навярно желае не само сполучлива операция, но и възвърнато доверие в живота, оптимизъм за утрешния ден. Оня критик, който действува като хирург-патолог, може би ще стане добър специалист, но никога няма да носи топлина на хората. В края на краищата трябва да се прави разлика между една монографическа статия и една конкретна оценка на даден спектакъл. Монографията може да „възстанови“ определен спектакъл, който критикът дори да не е гледал. Това може да стане въз основа на вече разказаното и написаното. И затова тонът е спокоен, подходът—научно обоснован, а вкусът — реставраторски и изследователски. Разбира се, в случая също трябва усет и въображение, за да може да се „възстанови“ театралното представление. Но нервът, който идва от живата сцена и отива при зрителите, за да се отрази върху белия лист на критика, трябва да бъде пулсиращ, актуален, заразителен и неспокоен. Друг е въпросът, че критиката трябва да бъде точна, да се базира на съответните методологични закони, които са в същност законите на театралната наука. Защото ако критиката е само една импресия, едно впечатление, което носи знаците на „харесвам“ и „не харесвам“, то тогава нещата отиват в друга посока. Та нали зрителите също имат мнение, но професионалистът не изразява само своето *мнение*, а преди всичко *истината*. А тази истина е и художествена, и обективна, и социална, и научна едновременно. А дали това изразяване ще стане по-емоционално или по-сдържано интелектуално — това вече е въпрос на темперамент, на творческа нагласа, на личен почерк. Впрочем „точността“ не е неизбежен белег на изкуството. И не това е най-важното. Съществено според мен е критерият, тънкостта на прозрението, уловеният граждански патос на самото художествено произведение и всичко това да се предаде чрез думите така, че да грабне не само творците, но и публиката. Вие знаете навярно онзи афоризъм на Оскар Уайлд, в който се казва, че критиката е една свещ, запалена от друга свещ. Тоест спектакълът е най-често действен повод за театралния критик. Оттук нататък той тръгва свободно, воден от своите инвенции, естетически виждания и обществена отговорност и създава независимо от спектакъла произведение, т.е. отрича се функционалната роля на критиката. Друг е въпросът с теоретичните обобщения, обзорните студии и т. н. Отделен въпрос е пък доколко зрителят може да повярва на подобни писания, да се ангажира от тяхната аналитично-академична обстоятелственост . . . Но, както споменах вече, „Всички жанрове са хубави с изключение на скучните“ (Волтер).

— За кого според Вас пише критикът — за читателите, за зрителите или за създателите на театралното представление?

— Ами понякога критиката е насочена към зрителите, друг път нейният адрес е самият спектакъл. Има и случаи, когато перото на критика се мъчи да си нарисува нещо като автопортрет. Всичко зависи от акцента, а той се определя от различните жанрове в критиката. Да вземем информативно-оценъчната критика, която може да се определи и като кратка вестникарска форма на оценка. Нейната главна задача е да информира зрителя, като същевременно го насочи към едно най-пряко възприятие на спектакъла. Към всичко това трябва да се прибави и стремежът да се даде и необходимата обща оценка на постановката. Има и едно друго разклонение в нашата професионална дейност, което се стреми към дълбочина, аналитичност и изследване на функционалната връзка между сцена и зрителна зала. Тази критика не само насочва зрителя, но и дава отговор на някои въпроси. Тя естествено поражда спорове, несъгласия, но така или иначе обогатява хората с познания, настройва ги на определен емоционален градус, дава им съответната интелектуална посока. И третият вид критика се вмества в сферата на обобщенията, на по-обемните анализи и проучвания. Тук се търсят някои общи принципни проблеми, които свързват конкретния спектакъл с определени естетически закони. Тази критика е адресирана към теорията

на театъра, към научната методология на сценичното изкуство. Друг е вече въпросът, доколко същата има допирни точки с голямата аудитория . . .

— Някъде прочетох, че в Англия мненията за предназначението на театралната критика се разделят на две — за някои тя е слуга на театъра, за други е слуга на читателя. . .

— Според мен всяка критика трябва да бъде едновременно слуга и на театъра, и на читателя, като същевременно се издига над тях. Защото в края на краищата критиката представлява общественото мнение, което воюва, да речем, с принизените вкусове на публиката или пък с „диктатурата" на режисьора. И все пак най-важното си остава критиката да не опира до описване видимостта на нещата, а да се издигне до тяхното изтълкуване.

— Другарю Тенев, спомням си, че на една среща във ВИТИЗ нар. арт. Боян Дановски изказа възторга си от постановката на „Хамлет" (режисьор Л. Даниел) в Театъра на Народната армия. Малко преди това Вие бяхте споделили недоволството си от тази постановка. В случая става дума за две взаимно изключващи се мнения, породени от един и същ художествен факт, на двама солидни познавачи на Шекспир. Как си обяснявате това разминаване на възприятията и каква роля отдавате при подобни случаи на личните вкусове и предпочитания?

— В портрета си за Леон Даниел (отпечатан в кн. 1 на сп. „Съвременник" — 1978 г.) аз посочвам какво не възприех от въпросния спектакъл. И смятам, че Дановски се е изказал в друга тоналност, като е подчертал положителното в тази реализация. Ако не се лъжа, ние се разминахме по въпроса за търсенето от режисурата на яркото народно начало, произтичащо от т. нар. теория за „плебейския театър". Аз не можех да възприема подобна трактовка, докато на Дановски тя допадаше. Плюс това в спектакъла бяха привнесени, и то грубо, някои лични огорчения и проблеми на самия Л. Даниел. Това прекалено актуализиране ме дразнеше, защото то изместваше обобщението, философското прозрение, дори поезията на тази велика трагедия. Не мога да отрека интересните търсения, например при Офелия (засл. арт. Н. Мандаджиева), дори някои моменти при Хамлет (заст. арт. Н. Шопов), но в случая става дума за цялостната концепция, за общия сценичен резултат. Навярно вкусовете ни с Дановски не са еднозначни, макар че бяхме приятели.

— Какво бихте казали за Шекспировите преводи на Валери Петров? Вярно ли е, че са достигнали съвършенството на оригинала?

— Лично аз смятам, че преводите на В. Петров, на сегашния етап, са едно огромно културно събитие в нашия духовен живот, което все още не е достатъчно оценено. Не всички преводи имат еднаква стойност. Разбира се, не става дума за великолепното познаване на нашия език, за виртуозното владеене на неговите нюанси и интонации, а за самата стилистика на превода. Преводите на комедиите са великолепни, а също така и на някои от трагедиите. Но като се има пред вид, че на литературното поле се среща един ярък поет с един могъщ автор, също поет, то от само себе си се подразбира, че двубоят е твърде суров и драматичен. Като че ли светът на В. Петров, неговият начин на мислене и творческо възприемане са дали своето властно отражение и върху преводите. Те някъде чудесно съвпадат с Шекспировата поетика, а другаде просто се разминават — например при високите трагедии, да речем, „Хамлет", който е „молиеризиран" . . . Но това са неизбежни неща в преводаческото изкуство. Истината е тая, че делото на Валери Петров е от голямо значение за българския театър. Искам да допълня още нещо към току-що казаното. В. Петров има една голяма страст — неусетно да прави метафората предметна, а при Шекспир тя е поетическа, мащабна и извисена. Но така е устроен Валери, такава е поетическата му лира. Аз например предпочитам Гео Милевия превод на „Хамлет". От друга страна, трагедията „Отело" е преведена хубаво, задълбочено и емоционално. Когато чета „Напразни усилия на любовта", се питам — това нашият български език ли е — какво богатство от думи, словосъчетания и багри царува в тази комедия! Просто човек изпитва някаква висша духовна наслада от срещата си с подобно творение! И за това е „виновен" не само Шекспир, но и Валери Петров!

— Бихте ли посочили поне една постановка на Шекспирова пиеса у нас, която от Ваша гледна точка може да се определи като категоричен успех? Неотдавна аз гледах с нескрит възторг спектакъла „Напразни усилия на любовта" в Театъра на Народната армия, с режисьор Леон Даниел, но това е мое схващане, то може би ще се размине с Вашата оценка . . .

— Това действително е една оригинална постановка — жизнерадостна, увлекателна и наситена с творческо въображение. Разбира се, в този спектакъл аз повече харесвам народните сцени с участието на засл. арт. Н. Шопов, отколкото другите, на които не достига артистична техника. Какво да Ви отговоря конкретно на въпроса? Истински задоволяваща ме постановка на Шекспирова пиеса у нас, в рамките на това, което виждам в този гениален автор, не съм срещал. Но сега модата е такава, че почти всеки режисьор показва повече себе си чрез Шекспир, отколкото Шекспир чрез театъра. И за това често се получават такива едностранчиви реализации. На времето Джон Пристли издигнал следния лозунг: „Долу Шекспир!“ Попитали го защо и той отговорил: „Защото всички режисьори се утвърждават чрез драматургията на Шекспир и по този начин нито един съвременен английски автор не може да се изяви.“ А у нас съществува известен страх от Шекспир, макар че напоследък има някакво оживление (може би предимно в творчеството на режисьора Любен Гройс).

— Имали ли сте случай, когато сте изказвали някаква спонтанна оценка за дадена театрална постановка или филм и след известно време да сте ревизирали мнението си?

— Не си спомням. Струва ми се, че няма такива моменти в моята практика, когато съм се отказвал от възторга си под влиянието на времето или пък на чисто субективни внушения.

— Доста филмови режисьори в Полша например се обръщат към живата магия на театъра и често оставят зад гърба си „мъртвата“ материя на целулоидната лента. Най-добрият пример за това е Анджей Вайда, а също така Станислав Ружевич, Кшищоф Зануси . . . При нас засега има само бягство от театъра към киното. Как може да се обясни този феномен?

— В редица свои изявления сам Вайда твърди, че за него театърът е голямото и истинско изкуство, тъй като видимата връзка между творящия актьор на сцената и съучастника в това живо действие — зрителя, е в същност възпламенената искра на изкуството — активна, заразителна и жизнена. Откровено казано, не мога да кажа нещо съществено по този въпрос, тъй като съм встрани от споменатите процеси в Полша, но зная от практиката, че и у нас добрите театрални режисьори са и желани гости в примамливите чертози на „седмото изкуство“. Ще спомена само Методи Андонов и Христо Христов. Също може да се каже и за актьорите, но това е отделна тема. Разбира се, има някои общи неща между двете музи — в образното виждане на бъдещия спектакъл, в това съвременно монтажно мислене, което вече не е прийом само на киното, в работата с основната творческа единица от колективното звено—актьора. Интересно и същевременно озадачаващо е, че у нас не се забелязва обратният процес — много от нашите изтъкнати филмови режисьори са възпитаници на театралния институт — Бинка Желязкова, Рангел Вълчанов, Людмил Стайков, Любомир Шарланджиев, Вили Цанков, Людмил Кирков, сега Асен Шопов и Крикор Азарян. Какво друго да Ви кажа? Темата е многопосочна, но на мене ми се струва, че всички тези метаморфози са естествени рожби на настъпилите естетически промени и влияния между сродните изкуства. Така например драматургията в театъра „изчезва“. По-точно изчезва описанието, поетичното отклонение, просторният монолог, защото времето диктува своите рефлектиращи норми, налага бързия и монтажен ред на мислене, а зрителят-консуматор предпочита директното внушение и „простата“ асоциация. Може да се каже, че всичко това дойде от киното, макар че театърът е вечният извор за кинематографа. Така мостът между храма на Мелпомена и филмовото изкуство постоянно се скъсява, нещо повече — двете музи в единоборството си за налагане и приоритет се усъвършенствуват и взаимно подпомагат. Печално е все пак, че някои наши творци са забравили първото си театрално кръщение и не могат да се освободят поне за една-две театрални постановки от обятията на „седмото изкуство“ . . .

— Можете ли да посочите наши кинорежисьори, които биха се върнали към театъра?

— Трудно е да се прогнозира, но се надявам, че ще настъпи и обратният процес, както в Полша например. Но за мен е необяснима другата страна на въпроса — защо все пак кинорежисьорите не направиха сполучливи опити на сцената? А опити има . . .

— Изпитвали ли сте желанието сам да поставите някоя пиеса или винаги сте предпочитали да се чувствувате зрител и съдник на театралните факти?

— Никога, нито пък някога съм играл на сцена в самодейността. Но като ученик съм организирал разни представления. Даже не съм писал и стихове. Впрочем съчинявал съм разкази, и то на селска тема — нещо, което ми е най-малко познато. Спомням си, че когато на времето ня-

кой критикуваше режисьорските работи на Георги Костов, той отвръщаше ядовито: „Ела ти да го направиш!“. Това са все пак две твърде различни неща в изкуството. Често пъти казват, че неуспелият режисьор ставал актьор или критик.

— Неуспелият актьор също става критик . . .

— Но какъв да стане неуспелият театровед?!

— Др. Тенев, как си обяснявате категоричното отрицание на Шекспир от Лев Толстой?! Тук и дума не може да става за неразбиране на единия гений от другия, а за нещо друго, което човек трудно може да открие дори и в малката книжка „За Шекспира и драмата“ от Лев Толстой (цитат:„ . . . съчиненията на Шекспира. . . не само не ми се нравеха, но ми бяха отвратителни!“). Но какво е то?

— По този въпрос има много тълкувания. На мен лично ми се струва, че Толстой гледа на Шекспир от позицията на един друг морал, от диктата на една противоположна нравствена идея, която всеки може да открие в неговото творчество. Ето защо той не приема волнодумеца Шекспир с цялата му ренесансова буйност, с откровените изяви на обективната човешка природа, изтъкана от поезия, противоречиви страсти, низки желания, полети на духа и т. н. В този смисъл Толстой въстана на времето срещу най-голямото произведение на Шекспир — „Крал Лир“. Той предпочита старата пиеса, която е послужила за основа на трагедията. Но може ли да се каже, че въпросният литературен извор е на висотата на Шекспировия шедьовър? Явно, че Толстой малко обръща внимание на това, подведен от предварителните си увлечения. Също така вкусовете на Толстой, литературното му майсторство и подходът към жизнения материал са чужди на Шекспировата поетика, изтъкана от контрасти, парадокси и силни страсти. За всички тия неща специалистите отдавна са си казали думата. От друга страна, не можем да се сърдим на Толстой, тъй като навярно един гений има право да каже горчиви думи за друг гений.

— Не смятате ли, че в сегашното време на богата информация доста театрални постановки остават „забравени“ и неоценени по различни причини? Ако сравним киното с театъра, то веднага ще блесне истината, че у нас се рецензират даже и чуждестранните филми (например в сп. „Филмови новини“, в. „Народна култура“, а също така и в специализираните седмични рубрики на в. „Отечествен фронт“ и в. „Труд“), а много често за премиерни спектакли трудно се намира трибуна в столичния печат, освен ако тия спектакли не са посветени на някаква годишнина. У нас и досега няма вестник, който да отреагирва веднага на редовните театрални прояви. Къде са според вас причините за тези аномалии?

— Причините не могат да се търсят извън редакциите, нито пък встрани от интересите на читателите. На мене са ми предлагали от „Литературен фронт“ и „Пулс“ да водя една постоянна рубрика, като на всеки две седмици се явявам пред читателите с малка статия по театралните проблеми. Лично за мен това е много трудна и отговорна работа. Това означава да навлезеш дълбоко в целия обществен процес на художествените явления, да заживееш с техния ритъм и динамика, за да можеш да ги степенуваш и оценяваш обективно. А това значи с нищо друго да не се занимаваш, ако, разбира се, гледаш сериозно на предложението. Като че ли у нас има малко такива хора, пък и ние нямаме традиция в това отношение. Този въпрос засяга преди всичко културни институти като Съюза на артистите, Съюза на журналистите, дори Съюза на писателите, които настина имат власт да решават тези неща . . . Аз бих казал, че у нас театроведът няма признанието на специалист и се смята, че всеки журналист, който работи в културен отдел, може да го замести. Сам погледнете колко малко театроведи работят във вестниците и списанията. Просто е неудобно да се коментира тази тема. Защо е тая мудност, на кого е нужно това озъртане и съобразяване? Та по този начин се държат в тъма и неведение не само творците, но и зрителите. Добре си спомням времето, когато на последната страница на в. „Дъга“ можех да прочета „дежурната“ рецензия за премиерен спектакъл от Славчо Васев. А сега подобни примери нямаме. Жалко, че имаме толкова опитни специалисти . . .

— Смятате ли, че режисурата у нас в дадения момент е тъждествена на актьорския ни потенциал или едната от двете професии има приоритет над другата? Може ли да се говори за някакви непълноти в нашата театрална режисура след загубата на такива бележити творци като Боян Дановски, Методи Андонов и Кръстьо Мирски?

— За съжаление все още се чувствува празното място, оставено от тези ярки режисьорски имена. Разбира се, за песимизъм няма място, тъй като растат талантливи млади хора. И все пак режисьорът е нещо, което се изгражда мъчно и продължително. Например случаят с Методи Андонов е много интересен. В края на третата година от неговото следване изникна въпросът, дали да остане в института или да го освободим. Впоследствие той се разгърна, стана неузнаваем. Така че режисьорският проблем като развитие, като наличност от кадри, като надежда за близкото бъдеще или пък като съпоставка с актьорския потенциал може само да се разглежда и прогнозира с една приблизителна мярка. Защото всеки талант е някаква загадка, макар че Шалем Алейхем казва, че талантът е като парите —или го имаш, или го нямаш. Големи надежди се възлагат на Красимир Спасов въпреки неговата „аритметична" режисура, която води понякога към студената прецизност. Също така на Николай Поляков, макар че имам чувството, че тези творци спряха на едно равнище и не зная дали ще обогатят завоюваното или ще останат на същата височина. В последно време сериозно се изявява Младен Киселов. При него постановъчните открития се раждат в резултат на задълбочената работа с актьора. Богато е дарованието и на Крикор Азарян, удивителна е творческата енергия на Асен Шопов и Любен Гройс. Искам да спомена и Иван Добчев. Интересен режисьор, макар че още не може да се види посоката на неговото развитие. Плюс това в нашия театър няма достатъчно естетически направления, които да бъдат оглавявани от силни творчески личности. Погледнете театралния живот в Съветския съюз — какво разнообразие, какви търсения, какви режисьорски почерци! Ще спомена само Товстоногов, Любимов и Ефрос.

— Юрий Олеша казва „Нито ден без ред", подобна мисъл срещаме и у Толстой. Вие имате ли някакъв творчески график или обичате импровизациите?

— Не съм привърженик на импровизациите. У мене нещата се натрупват и за това аз не пиша ритмично. Първо трябва да си избера тема или някакъм проблем, после идва четенето, размишленията и накрая настъпва моментът на писането. Този процес трае от три до пет дни, зависи от обема. Книгата „Хамлет" написах за 14 дни, става дума за първата редакция. Нямам навика да композирам статията си предварително или да правя някакъв план. Имам усещането че материалът се нагласява вътрешно, с оглед на въпросите, които ме вълнуват. Като узреят нещата, аз грабвам писалката и заживявам само с редовете, които запълват белия лист. Не използувам пишеща машина. След това оставям написаното да отлежи около седмица, после му правя една последна стилова редакция, в което влиза и разчитането на собствения ми почерк. Понякога извършвам още една редакция върху машинописната страница. Такъв е моят маниер на работа.

— Кога пишете — през деня или през нощта?

— Само сутрин, най-много до обед. Вечер оставям за четене. Обичам летните месеци, защото тогава денят е голям.

— Какво цените най-много у един критик — позицията или стила? А може би към тия две неща трябва да се прибави и нравствената чистота на даденте оценки?

— Ценя честността на позицията. И не на последно място слагам начина, по който ще бъде защитена тази позиция. Предпочитам вълненията, търсенията, гражданския патос, разгорещените диспути. За мене един от шедьоврите на световната критика е писмото на Белински до Гогол. Какво няма в това писмо — и мисъл, и позиция, и обич, и гняв . . .

— В един разговор от преди няколко години Вие наричате книгата си „Драма и сцена" (излязла през 1959 г.) „една от най-драматичните и вътрешно най-конфликтни мои книги". Бихте ли пояснили защо я характеризирате така?

— Мисля, че е ясно защо. Това беше времето, когато се отърсвахме от догмите. Трябва да поясня, че книгата излезе през 1959 г., но повечето от статиите и рецензиите, включени в нея, са писани преди паметната 1956 г. Неотдавна, като препрочитах писанията си от преди Девети, печатани в сп. „Изкуство и критика", видях, че някъде съм уловил нещата много по-тънко и нюансирано без опита и знанията на следващите години. После навлязохме в някакви вътрешни цензури, в едни затворени улеи, като забравихме, че не съществува само теза и сюжет, но и изкуство, което Шаляпин наричаше „тънкост". Та оттам идва „драматизмът" на моята книга.

— Отделяте ли специално внимание на заглавието, влагате ли някаква оценъчна или символична мисъл в него или просто търсите информативната му стойност?

— Зависи. И то преди всичко от самия характер на статията. Често давам своите материали в редакциите без заглавия и се получава така, че редакторите измислят сполучливи заглавия, не описателни, а лаконични и производни на темата. Друг път тръгвам от самото заглавие. Ето сега например ще ви кажа заглавието си на една още ненаписана книга — „Невидимите в театъра". Тя ще бъде за режисьорите . . .

— Назовете едно име или изречете един спомен, които са оставили най-светла диря в живота Ви.

— Майка ми.

ЦИТАТИ И ЕПИГРАФИ ОТ В. ЮГО В ТВОРЧЕСТВОТО НА ВАЗОВ

Пирин Болджиев

За пръв път Вазов чете от Юго монолога на Дон Карлос в IV действие на „Ернани“ с учителя си Зафиров в Пловдив през 1867 г.[1] К. Величков му подарява в Свищов през 1877 г. сбирката „Les châtiments“, за което Вазов признава: „...и оттогава В. Хюго почна да упражнява най-силно влияние върху моето творчество. Особено ме пленяваше стихотворението „Expiation“.[2] След 4 години в Пловдив пак К. Величков му носи двата тома на „La légende des siècles“, „след жадното прочитане на която аз още повече се влюбих във великия поет“[3]. В 1895 г. той отговаря на една анкета на Лидия Шишманова и след въпроса: „Кой писател предпочитате?“, изрежда: „Хюго, Хайне, Толстой. . .“, а след въпроса: „Коя личност от роман или театър (Ви е най-симпатична)?“, отговаря: „Жан Валжан. Защото прави да обикнеш доброто.“[4] Пак в 1895 в „За моята черга“ свидетелствува: „. . .В. Хюго, Байрон и Хайне, тия властители на умовете в нашия век, са упражнявали въз мене своето благотворно влияние. Особено първият — с мощната си реч и полети.“[5] В писмо до д-р К. Кръстев от 1889 г. той признава, че е чел Юго, Байрон и Пушкин „цели и страстно — в по-младите си години“[6]. Юго за него е „величайшият поет“ на XIX в. В 1916 г., когато Ив. Шишманов започва своята анкета, Вазов споделя, че Юго „упражни. . .голямо влияние върху мене. Изучавах го наизуст, подражавах го. . .“[7] В края на 1919 г. си спомня, че някога Юго бил за К. Величков „духовен властелин, както и мой“[8]. В 1919 г. народният ни поет се завръща пак към Юго: „На писалищната ми маса имам книгата „L'année terrible“ от В. Хюго. И често я прелистям пак, а чел съм я с жажда преди трийсет години.“[9] Притежавал в неголямата си библиотека доста Югови сбирки: „Les orientales“, „Les chants du crépuscule“, „Les châtiments“, „La légende des siècles“, „L'année terrible“.[10]

Като публицист Вазов не е пропускал случай да отбележи в пловдивския в. „Народний глас“ вести из живота и дейността на Юго[11] или да съобщи за излизането и да рецензира преводи на негови съчинения.[12] По случай смъртта на любимия поет във вестника излиза патетичен некролог, писан от Вазов или Величков, където четем: „. . .грандиозна личност,. . .единствен гений. . ., принадлежащ не само на Франция, а на всички просветени народи, които се стремят към свобо-

[1] И в. В а з о в. Събр. съч. в 20 тома. Т. XIX. С., 1955—1957, с. 69.
[2] Пак там. Т. XIX, с. 89.
[3] Пак там. Т. XVIII, 781.
[4] Пак там. Т. XIX, с. 250.
[5] Пак там. Т. VII, с. 205.
[6] Пак там. Т. XX, с. 105.
[7] Пак там. Т. XIX, с. 143.
[8] Пак там. Т. XI, с. 159.
[9] Пак там. Т. XVIII, с. 816.
[10] Пак там. Т. XIX, с. 143. Иван Вазов в спомените на съвременниците си. С., 1966, с. 23.
[11] Подписал прошение за освобождението на Кропоткин, честувана била 83-годишнината от рождението му, при избирането на Лесепс за член на Френската академия до него стоял Юго. Пак там. Т. XVIII, с. 39, 474—475, 489—490.
[12] История на едно престъпление, Парижката света Богородица. Пак там. Т. XVIII, с. 465—466, 593—594.

дата и към новите идеали."[13] А в сп. „Зора" освен статия, в която Вазов пише: „Геният му озарява векът като един грамаден пламък. . .Всяко произведение се посрещаше като едно голямо събитие. . . Духът му проникна във всичките въпроси, които вълнуват человечеството. . . Философската мисъл, която озарява миросъзерцанието на В. Хюго, е гореща и непоколебима вяра в прогресът. .."[14] Превежда от френски във „Вести из книжовния свят" две статии:„ Виктор Юго в 1830 г.", спомени от Теофил Готие, и „Любопитни подробности за В. Хюго".[15] За погребението на Юго освен в споменатата статия в „Зора" Вазов говори и в „Нова земя", като и тук се подчертава признателността на българския народ към великия поет и хуманист.[16] В сп. „Денница" съобщава за литературна сватба в Париж — на Жана, внучката на Юго, със сина на Алфонс Доде, като превежда специално за целта и стихове от Юго за внучката му („A la petite Jeanne") из сбирката „L'année terrible".[17]

Вазов е запомнил много Югови мисли и стихове и ги цитира по памет до края на живота си. Репортажът „Български концерт, даден в Пловдив на 17 февруари в полза на бедните" започва с мисъл на Юго: „Les grands périls ont cela de beau qu'ils mettent en lumière la fraternité des inconnus."[18] В „Хаджи Ахил" Вазов, който владее до съвършенство изкуството да твори хумор, като поставя на една плоскост великото и нищожното, когато говори за страха на своя герой, видял в конака приготвените за него дрянови пръчки, въвежда в разказа си едно неочаквано сравнение: „В. Хюго в своите „Les châtiments" разказва, че Наполеон I за пръв път потреперал, когато видял полковете си зарити или замръзнали прави сред руските снегове."[19] Това са следните стихове от „L'expiation":

Stupéfait du désastre et ne sachant que croire,
L'empereur se tourna vers Dieu; l'homme de gloire
Trembla. . .[20]

В пътеписа „В недрата на Родопите" пред вида на Баташкото блато-тресавище писателят си спомня онази страховита картина, когато жив човек затъва и загива в пясъците на Ландите[21], изобразена от Юго в „Клетниците", когато разказва за усилията на Жан Валжан да спаси Марюс през парижките канали.[22] В същия пътепис, като говори за разочарованията от осъществените мечти, за да обоснове разсъжденията си, Вазов се позовава на Юго, който бил казал, че „Мойсей е бил най-щастливият човек, че е умрял, преди да успее да стъпи на Ханаанската земя".[23] И тук той произволно тълкува реминисценциите си из любимия поет, който е казал: „Jamais les Moise ne virent les Chananans."[24] В съкратен от окончателното издание пасаж из същия пътепис, като сравнява волските коли с железницата, представители на две противоположни цивилизации, той си спомня Хюговата фраза „cecі tuera cela"[25], с която средновековният религиозен мислител си дава сметка в романа „Парижката света Богородица", че „Книгопечатането ще убие църквата"[26]. Разказът „Ново преселение" започва с мисълта, че тези думи, прочетени на една фирма, могат да бъдат за него повод да напише разказ за една човешка съдба, тъй както прочетената по зидовете на парижката катедрала гръцка дума вдъхновила Юго да напише своя роман.[27] Фей-

---

[13] История на едно престъпление, Парижката света Богородица. Т. XVIII, 68.
[14] И в. В а з о в. Събр. съч. в 22 тома. Т. XIX. С., 1979, с. 527—529.
[15] Пак там. Т. XIX, с. 534—538.
[16] И в. В а з о в. Събр. съч. в 20 тома. Т. XIII. С., 1955—1957, с. 379
[17] Пак там. Т. XVIII, с. 917—918. H u g o. Oeuvres complètes, Paris, 1969, vol. XV—XVI/1. p. 41.
[18] Пак там. Т. XVIII, с. 346.
[19] Пак там. Т. VI, с. 117.
[20] V. H u g o. Les châtiments, Le livre de poche. Paris, 1964, p. 211.
[21] В а з о в. Събр. съч. Т. X, с. 205.
[22] В. Ю г о. Избр. произв. Т. II. Клетниците. С., 1965, с. 623—625.
[23] В а з о в. Пак там. Т. X, с. 153.
[24] Пак там.
[25] В а з о в. Пак там. Т. X, с. 372.
[26] Ю г о. Пак там. Т. III, с. 207—222.
[27] В а з о в. Пак там. Т. VII, с. 44.

детонът „Народът“ (в оригинала в кавички) завършва с цитат: „Ако има нещо, което най-много да ме ядосва, то е убеждението, че това, което гледам днес, ще бъде някога история“, казваше Юго.“[28] Текстът у Юго е: „Ce qui me dégoûte, disait une femme, c'est que ce que je vois sera un jour de l'histoire.“[29] Мисълта на Юго е, че често пъти истинските причини на събитията са нищожни като изворите на големите реки, че „предметите растат във въображението на хората като скалите в мъглата, колкото повече се отдалечават“. В „Доктор Джан-Джан“ Вазов припомня една мисъл на Юго за славата — грандиозен шум, смес от разни звукове.[30] Това е строфа от „Dédain“ из „Les feuilles d'automne“:

„La gloire est un concert de mille échos épars,
Choeur de démons, accords divins, chants angéliques,
Pareil au bruit que font dans les places publiques
Une multitide de chars.“[31]

В краткия пандан на „Епоха — кърмачка на велики хора“, в разказа „Истинският прогресист (Историята на г-на Панделкина)“, пак в същото изобличително-хумористично сливане на великото и нищожното, след като е изредил политическите метаморфози на кариериста, Вазов го съпоставя с израстването на Юго от роялист до защитник на комунарите, което поетът-хуманист обяснил лапидарно: „J'ai grandi.“[32] Това е в същност отговор на обвинението, отправено му от един маркиз, че той, някогашният монархист, станал републиканец, либерал, якобинец.[33] Спомените си за „София на 1880“, когато тя е била едва за втора година столица на България, Вазов започва със „Ce siècle avait deux ans“[34]. С тези стихове Юго датира своето раждане в стихотворението, с което започва сбирката „Les feuilles d'automne“.[35] Ив. Шишманов отбелязва в дневника си за 16. XII. 1919 г., че в разговор за Наполеон Вазов си спомнил едно място от Юго: „Il proposait à Dieu chaque jour quelque chose que Dieu n'approuvait pas.“[36] Става дума за една строфа от „L'expiation“, поемата от „Les châtiments“, която Вазов четял най-много и знаел наизуст:

A chaque instant, entrant en lice,
Cet homme aux gigantesques pas
Proposait quelque grand caprice
A Dieu qui n'y consentait pas.[37]

* * *

Вазов е изразявал неколкократно преклонението си пред гения на хуманиста, миролюбеца и поета Юго и в стихове. Най-познато е споменаването му в юговската по вдъхновение поема „Векът“ сред онези „приятели и братя на страждущий човек“[38], издигнали авторитетния си глас в наша защита през трагичната 1876 г. Част VIII от лирическата му поема „Майски симфонии“ е посветена на Юго по случай смъртта му. Вазов споделя с врабците, със зефира и небесата, с които пантеистично се е слял, какво са загубили със смъртта на своя поет и ги призовава да тъжат в деня на погребението на гениалния поет на природата и свободата. Игривият, веселият ритъм е оптимистична възхвала, вечно признание на делото и личността на Юго: „Скръб никой не показува, не млъква и зефира /и гаче всичко казува:/ „Безсмъртний не умира.“[39]

---

[28] Вазов. Т. VII, с. 153.
[29] V. Hugo. Oeuvres complètes. Edition chronologique sous la direction de Jean Massin. Le club français du livre. Paris, 1967—1969, vol. V. Littérature et philosophie mêlées, p. 59—60.
[30] Вазов. Пак там. Т. VII, с. 215.
[31] Hugo. Op. cit., vol. IV, p. 399.
[32] Вазов. Пак там. Т. VI, с. 368.
[33] „Ecrit en 1846“ в „Les contemplations“, Paris, s. a, Hetzel, Quentin, p. 55.
[34] Вазов. Пак там. Т. IX, с. 334.
[35] Hugo. Oeuvres complètes. . ., vol. IV, p. 373.
[36] Вазов. Пак там. Т. XIX, с. 307.
[37] Hugo. Les châtiments. . ., p. 217.
[38] Вазов. Пак там. Т. I, с. 138.
[39] Вазов. Т. II, с. 199.

В пътеписа „Мусала“, на път за Батак, Вазов си спомня „пророческия въззив към Европа“, отправен от „величайшия поет на века“, за правото на българския мъченически народ да бъде свободен. Припомня, че „като секи французин — във война с географията — той беше турил Батак в Сърбия“, както и че в огромното си творчество Юго само веднъж е споменал „Bulgares“ за рима на „cigares“, и то като ругателен епитет за камарилата на Наполеон III.[40] И цитира под линия стиховете из „Cette nuit-là“:

„Les chefs attendaient l'aube, en fumant leurs cigares.
O cosaques! chaffeurs! routiers! bulgares!“[41]

Тук не става дума за „bougres“ — с този термин във френски език никога не се е означавал един народ. Но че Юго не е тръгвал от някакво предварително създадено презрително отношение към българския народ в тази акумулация от проклятия, можем да разберем от други такива пейоративни потоци от народностни имена:

„Tous les envahisseurs et tous les ravageurs,
Tous ces tigres, les huns, les scythes, les daces,
N'étaient que des toutous auprès de mes audaces;. . .[42]

Друг пример:

„Donc, comme les baskirs, sur Paris étouffé,
Et comme les croates
. . . . . .
Dans vos haines béates. . .“[43]

Това безкрайно изреждане на имена, между които поетът установява известно съотношение, е обикнат похват у Юго, особено от 1852 г. насам, с който той се стреми към някакво неопределено продължение на поредицата. И често пъти в нея той поставя непознати,забравени имена, понякога съвсем неподходящи, обаче обобщението му се подсилва и става по-внушително.[44]

* * *

Едно от стихотворенията от цикъла „Поет“ носи заглавие „Виктор Хюго“.[45] За да го разберем, трябва да го свържем с пътеписа „Мочурът“.[46] И двете са писани и печатани почти едновременно в сп. „Зора“ през 1885 г. — първото в кн. 2, второто в кн. 3, датирано 15. IV. 1885. Същите размишления и настроения, породили одата, посветена на Юго, намираме в края на пътеписа. Само оценката е друга. „Зенитът и Надирът са в рапря. Надирът изпуща своите богохулни писъци и ругателства против непостижимия Зенит, който му отговаря с лучи. . .“ Идеята за спор между небето и земята е юговска, възхвалата на небесата и презрението към низвергнатите земни жители е юговски похват, за да изрази накрая своя неизлечим и непоклатим хуманизъм.[47] А Вазов с неочаквания отговор на високомерно хулената земя постига един и по стил, и по идея истински юговски „силен финал“. Тази кратък отговор: „И любовта“ издига на непостижими височини земната съдба и изкупва нищожествата и мизерията на земното битие. Неслучайно само тук Вазов е употребил този специфично юговски похват. Той е характеризирал Юго и с неговата душевност, и с неговия стил. Примери за такава асиметрична постройка на едно стихотворение изобилствуват. Ето само в сбирката „L'année terrible: „Choix entre les deux nations“, „Nos morts“, „Le

---

[40] Вазов. Т. X, с. 212.
[41] Hugo. Les châtiments. . ., p. 48.
[42] Réponse à un acte d'accusation, В „Les contemplations“. . .
[43] A un qui veut se détacher, в „Les châtiments“. . ., p. 200.
[44] M. Buttor. Babel creux, в Hugo, Oeuvres. . ., v. VIII, p. XXIII—XXV.
[45] Вазов. Т. II, с. 179.
[46] Пак там. Т. XI, с. 136—140.
[47] Hugo. Op. cit., vol. IV, Les feuilles d'automne“ — „La pente de la rêverie, p. 278—279, „Ce qu'on entend sur la montagne“, p. 384.

procès de la révolution". Този похват изисква второ прочитане на първата част, нейната преоценка и налагане на ново нейно тълкуване в духа на лапидарно изказаната мисъл във втората част.[48]

Повече от 30 години, след като е написал посветената на Юго ода за величието на небесната твърд и на любовта на земните хора, Вазов мисли, че бил преувеличил ролята и мястото на любовта в поезията и философията на Юго.[49] Не е сбъркал поетът Вазов, напротив. От Юго той се е научил да вярва във всесилието на любовта. Ето само няколко стиха из любовната лирика на Юго:

C'est bien plus que la terre et le ciel—c'est l'amour.[50]
C'est Dieu qui mit l'amour au bout de toute chose,
L'amour en qui tout vit, l'amour sur qui tout pose.[51]
Etre aimé! tout est là, vois-tu. J'aime et l'on m'aime.
Cela dit, tout est dit. . .[52]

* * *

Първото стихотворение, под чието заглавие Вазов е поставил името на Юго, е „Горко, пилци, вам (По Виктор Хюго)".[53] За начина,по който е преработил Chanson,[54] са писали П. Христофоров[55] и О. Дейкова.[56] В „Les châtiments" Юго е включил редица сатири, изобличаващи жестокостите на Втората империя в разправата с противниците на режима, изпратени на каторга или заточение, както и елегии за тяхната съдба. В тази кратка песен от три строфи той прави още по-осезателни мъките на политическите затворници, като поставя безпомощността на осиротелите деца в кулминацията на песента. Третата строфа Вазов е преработил съобразно с условията на терора в Османската империя. Затова „L'homme au bagne! la mère/à l'hospice става: „Майката убита,/обесен мъжът". Четвъртата строфа е прибавена от Вазов, за да разшири перспективата дотам, че да обхване страданията на целия български народ след потушаването на въстанието. Преработил е и структурата на песента.

* * *

От 55 Вазови стихотворения с епиграфи от други поети 16 носят името на Юго. Първото е „Полет"[57] с четиристишие из поемата „Pan",[58] както е уточнил П. Христофоров.[59]

Второто Вазово стихотворение с юговски епиграф е „Exelsior", въпреки че е на английски „Away! Away!" и е подписан Байрон. Мотото е взето от поемата на Юго „Mazeppa", който го е превел „En avant".[60] Поемата „Exelsior"[61] е писана едновременно с пътеписа „Един кът от Стара планина"[62] през юли 1882 г., когато Вазов е тръгнал от Сопот през Леевица и урвата Зли пролез по стъпките на голготата на сопотненци и на баща си през Освободителната война. Нечовешките трудности и усилия на това изкачване той е разказал и в „Нова земя".[63] Първата част на поемата изобразява именно тези трудности и усилия. В пътеписа поетът идва до убеждението, че открове-

---

[48] Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста. Л., 1972, с. 126.
[49] Вазов. Т. XIX, с. 142.
[50] Hugo. Oeuvres. . .vol. V, Les chants du crépuscule, Au bord de la mer, p. 458.
[51] Ibidem, v. V, Les chants du crépuscule, Hier la nuit d'été, p. 444.
[52] N. Serban. Les plus belles poésies françaises, Jassy, 1925, p. 45.
[53] Вазов. Пак там. Т. I, с. 119.
[54] Les châtiments, p. 69.
[55] P. Christophorov. Op. cit., p. 65.
[56] О. Дейкова. Стихът на Вазов в първите му стихосбирки. — Лит. мисъл, 1975, кн.6, с. 39.
[57] Вазов. Пак там. Т. I, с. 151.
[58] Hugo. Oeuvres. . ., v. IV, Les feuilles d'automne, p. 455.
[59] П. Христофоров. Цит. съч., с. 139—143.
[60] Hugo. Oeuvres. . .v. III, Odes et ballades, p. 589—592.
[61] Вазов. Пак там. Т. II, с. 43—46.
[62] Пак там. Т. XI, с. 117—134.
[63] Пак там. Т. XIII, с. 21—24.

нието на величествената панорама възнаграждава упоритите усилия на туриста и той изведнъж почувствува, „че ставам по-голям, по-грамаден, духът на великанство и вечност, който се носи из тези гигантски съзнания на природата, правеше и мене да наголемявам при тях“[64]. А преносният смисъл на това изкачване и блаженство му се разкриват чрез реминисценцията из поемата на Юго:

Ainsi, lorsqu'un mortel, sur qui son dieu s'étale,
S'est vu lié vivant sur ta croupe fatale,
Génie, ardent coursier. . .
Tu franches avec lui déserts, cimes, chaînes. . . .
Chaque pas que tu fais semble creuser sa tombe.
Enfin le terme arrive. . .il court, il vole, il tombe
Et se relève roi![65]

Юго беше съпоставил фантастичната, сатанинска тридневна кавалкада на възрзания о неукротен кон паж-прелюбодеец Мазепа, станал казашки хетман на края на своите мъки, с творческите страдания и постижения на великия човек, следвал повелите на своето гениално дарование. Затова у него геният е повелител на твореца, който бива възнаграден за това „ce qu'il souffre à te suivre“. Юго е разработил не само тук мита за Пегас. Ето две стихотворения из „Les chansons des rues et des bois“:

Tout génie, élevant sa coupe,
Dressant sa torche, au fond des cieux,
Superbe, a passé sur la croupe
De ce monstre mystérieux.[66]
Va! pour vaincre et pour transformer.[67]

Вазов е свързал трънливия път на великия човек с изкачването на планината. И у Юго планината е символ на гения. Обаче в това Вазово стихотворение юговска е само съпоставката. Като оставим настрана Байроновото мото и заглавието, взето от популярната балада на Лонгфелоу, всичко друго — образност, фразеология — е напълно оригинално, вазовско. Нещо повече. Тук имаме българско интерпретиране на мотива, в духа на нашия народностен хоризонт, на нашето национално светоусещане. Еднопосочната хоризанталнна безкрайност като символ на гения Вазов превръща в шеметна вертикална линия.[68]

Вазов е поставил и цяла сбирка под знака на Юго. „Заукове“ носят на корицата епиграфа „De verre, pour gémir, d'airain, pour résister.“[69] С основание той е превел този стих и го е въвел в песента, посветена на „Леопарди“[70]: „от крехко стъкло — да кънти, /от стомана — да се опира“, а същевременно е определил и трудния дял на поета — „твар зарад битки и за лира“. Мотото е стихът, с който Юго характеризира широкия диапазон, до който е стигнала лирата му, в поемата „A Louis B“.[71] В началото на сбирката „Les feuilles d'automne“ той беше нарекъл сърцето си кристално („mon âme de cristal“), а в поемата, с която завършва същата сбирка, „Am, eun dernier mot“, с решителния жест: „Et j'ajoute à ma lyre une corde d'airain“, отбелязва своето ангажиране в обществените борби и романтизмът му става романтизъм на бъдещето, а не на миналото.[72] Същото мото Вазов ще постави в 1916 г. на стихотворението „Ек“,[73] за да обоснове своето ангажиране във войната, когато лирата му ще има само стоманени струни.

---

[64] Вазов. Т. XI, с. 124—125.
[65] Hugo. Op. cit., v. III, p. 591—592.
[66] Hugo. Oeuvres. . ., vol. XIII, „Le cheval“, p. 55.
[67] Ibidem, vol. XIII, „Au cheval“, p. 241.
[68] Г. Гачев. За руския и българския образ на пространството и движението. – Лит. фронт, бр. 40, 30. XI. 1978, с. 6.
[69] Вазов. Пак там. Т. II, с. 175.
[70] Пак там. Т. II, с. 184.
[71] Hugo. Oeuvres. . ., v. V, Les chants du crépuscule, p. 463—467.
[72] Aragon. Avez-vous lu Victor Hugo, Paris. 1952, p. 57—58.
[73] Вазов. Пак там. Т. III, с. 495.

Одата „Toujours Lui“[74] носи юговско заглавие неслучайно. То е взето от единственото стихотворение, което Вазов е превел (и то не изцяло) от любимия си поет, „Lui“.[75]

Toujours Lui! Lui partout!

. . . . . .

Napoléon! soleil dont je suis Memnon.

С поемата си „Les deus îles“,[76] писана през юли 1825 г., Юго поставя началото на Наполеоновия мит на романтиците. В „Lui“ е съпоставил неотразимото Наполеоново присъствие с Везувий, който се вижда отвред:

„Toujours le noir géant qui fume à l'horizon.“

А в поемата „Le retour de l'empereur“, която по-късно, в 1883 г., ще включи в „La légende des siècles“, възклицава в преклонение:

Toi, qui dans ta force profonde. . .
Voulais donner ta forme au monde,
Comme Alexandre au mont Athos![77]

От Юго Вазов е взел преклонението си пред Наполеон. На един въпрос от споменатата анкета от 1895 г.: „Коя историческа личност Ви е най-симпатична?“, отговорът е:„Napoléon Bonaparte (malgré tout).“[78] Юговият патос е накарал Вазов да възпее популярната съпоставка между профила на Наполеон и Монблан като символ на тяхното господство в географията и историята на Европа. (За външната прилика на императора и върха Вазов споменава и в пътеписа „Един ден на Витоша“.[79]) И оттук нататък българският поет е напълно оригинален в своите художествени средства, с които е успял да изобрази неотразимото съизмерно величие на тези „две страшни висоти“.

Одата „Славословия на Мусала“[80] има епиграф „Le Mont Blanc que cent monts entourent“, първи стих от „Désintéressement“, ода от гл. XI „Les montagnes“ на „ La légende des siècles“.[81] Темата и съдържанието са идентични, като Вазов е превел почти буквално предпоследния и последния стих:

Il est plus haut, plus pur, plus grand que nous sommes

. . . . . .

Et nous l'insulterons si nous étions des hommes.

Но одата не е съкратен превод в 13 двустишия на гигантския поток от 62 стиха в 13-сричен ямб, а Вазова преработка, която се стреми до достигне внушението на оригинала. Обаче българският текст отстъпва пред френския, тъй както Мусала пред Монблан. Юго изтъква с три сравнения несъизмеримостта на Монблан с обкръжаващите го сто планини. Обаче и те са „горди възвишения, които бурята полива“. Юго ги е изобразил конкретно, с гигантски размери — „Юнгфрау,/ която дава челото си само звездите да го целуват“. Юго внушава величието и на тези, които възвеличават Монблан. Хорът им е титаничен, докато Вазов е пожертвувал за лесната рима някоя по-изразителна метафора и се е задоволил да напише „планинский хор мълви“. Вазов се е стремял да се освободи от юговската акумулираща образите фразеология, към по-голяма стегнатост. Но не достига до по-голяма изразителност, защото въображението му отстъпва пред Юговото, образността бива заменена с абстрактни венцехваления.

Две години след „Славословия на Мусала“ в пътеписа си „Пилат. Швейцарски бележки“ Вазов си спомня колко вярно Юго е характеризирал и изобразил този връх, който оглася „приоблачните самоти“ със звънците на стадата, „запълнили по голините“, в одата „Désintéressement“:

---

[74] Вазов. Т. II, с. 272.
[75] Пак там. Т. IV, с. 440—441. Hugo. op. cit., vol. III, Les orientales, p. 600—602.
[76] Hugo. Op. cit., vol. I, Odes et ballades, p. 731—736.
[77] Hugo. La légende des siècles, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, vol. II, p. 239.
[78] Вазов. Пак там. Т. XIX, с. 250.
[79] Пак там. Т. XI, с. 255.
[80] Пак там. Т. II, с. 279.
[81] Hugo. La légende. . ., vol. II, p. 167—168.

Le Pilate fumant
Qui sonne tout entier comme un grand instrument.[82]

„Екът на лакатнишките канари“[83] има като епиграф „Et une voix sortit de l'ombre et dit: „Non!“

Стихът е взет из „L'expiation“ все от пасажа, цитиран във връзка с „Хаджи Ахил“. Пред гледката на замръзналата Велика армия Наполеон запитва:

Est-ce le châtiment, dit-il, Dieu des armées?
Alors il s'entendit appeler par son nom
Et quelqu'un qui parlait dans l'ombre lui dit: Non![84]

След поражението при Ватерло той пак пита:

Est-ce le châtiment cette fois, Dieu sévère?
Alors, parmi les cris, les rumeurs, le canon,
Il entendit la voix qui lui répondait: Non![85]

Както виждаме, и тук Вазов е цитирал по памет.

Знаем, че Юго е довел до чудовищни размери виртуозността си да римува, често пъти си е играел с ритмика, с размери, с необикновени рими. Достигал е до такива предизвикателно демонстративни виртуозни поетически форми: двустишия, в което вторият стих е само ехо на думата, с която завършва първият:[86]

Daigne protéger notre châsse/Châsse,
De monseigneur Saint-Godefroi/Roi!
Si tu fais ce que je désire,/Sire,
Nous t'édiferions un tombeau/Beau.[87]

Вазов е поставил мотото от Юго не за да признае или подскаже някакво идейно или версификационно заимствуване, а за да се свърже с една традиция, когато той в същност е новатор. И тук, както и в „Ековете“[88] той е искал да забрави сред природата, която е винаги за него с антеевско възродително въздействие, любовната си покруса или политическите си разочарования. А същата игра на ехото като в „Ековете“ Вазов разказва в един анекдот за Наполеон III и Франц-Йосиф в пътеписа „Мусала“.[89]

Цикъла от 8 сатирични елегии „Ямби“,[90] писани в 1895 г. по повод на ожесточените партийни страсти, Вазов е поставил под егидата на Югов епиграф: „Il viendra, le fer rouge de l'histoire.“ Отначало мотото било към първото стихотворение. Вазов е слял в един-два стиха от две различни стихотворения от сбирката:

„Les châtiments“. Първото е „Ce serait une erreur. . .“:

Ce serait une erreur de croire que les choses
Finiront par des chants et des apothéoses;
Certe, il viendra, le rude et fatal châtiment.[91]

Другият елемент от мотото е из сатирата „L'homme a ri“.

„Mais je tiens le fer rouge et vois ta chair fumer.[92]

---

[82] В а з о в. Пак там. Т. XI, с. 330.
[83] Пак там. Т. II, с. 315.
[84] H u g o. Les châtiments. . ., p. 211.
[85] Ibidem, p. 214.
[86] J. B. B a r r è r e. La fantaisie de V. Hugo, Paris; J. C o r t i. 1949, p. 64—66; T. V i a n u. O formă poetică rară, в Opere, 4, Bucureşti, 1975, p. 194.
[87] H u g o. Oeuvres. . ., v. III, Odes et ballades, La châsse du burgrave, p. 467—471.
[88] В а з о в. Пак там. Т. II, с. 101—103.
[89] В а з о в. Пак там. Т. X, с. 266.
[90] Пак там. Т. II, с. 341.
[91] Les châtiments. . ., p. 302.
[92] Ibidem, p. 106.

В самото изменение на мотото се вижда различното отношение на двамата поети към събитията. Вазов е потиснат от разюзданите страсти, от омърсените от нечисти ръце идеали, от безсмислените викове „ура“ — дотам, че загубва вяра в бъдещето на младия български народ, макар и това да е временно настроение. Юго никога не е падал духом. Той застава в позицията на вожд, взема позата на пророк, на носител на неизбежното възмездие, убеден, че той самият носи нажежената дамга на историята. Затова неговото изобличение на френската буржоазия е енергично, борческо, унищожително, оптимистично.

За поемата „Керванът“[93] Вазов е изпитал горчивината да бъде обвинен от Димитър Полянов в „подражание, плагиат и светотатство“[94]. Поводът и най-силното оръжие е пропуснатото мото в антологията „Към свобода“ на Георги Бакалов. Но в оригинала то е публикувано с епиграф: „Il marche“ от Юго. Обаче когато го е писал, Вазов му е поставил друго мото — познатия вече от Exelsior Байронов призив „Away!“, който отвежда пак към Юго.[95] Когато е поставил найсетне юговския епиграф, Вазов и тогава не бил отворил „Les châtiments“, за да прочете отново „La caravane“[96],където би могъл да намери израза „Ils marchent“.Вазов е разработил една юговска идея, която се среща не само в споменатото стихотворение, а е основен мотив в поезията му — прогресът на човечеството и ролята на духовните му водачи и на народните маси — и не е найдобре подкрепена от образите тук. Вазов е взел от „La caravane“ образа на кервана, но му е дал свое творческо виждане, съвсем освободен от Юговото натрапчиво влияние. Вазов си е поставил естетическата задача да изобрази прогреса на човечеството чрез пътуването на керван в пустинята. Юго обаче е искал същевременно да изобличи камарилата на Втората империя като враг на прогреса и да изтъкне неизбежното очаквано и необходимо революционизиране на народа чрез образа на неочаквано появилия се лъв. Аналогията е изкуствена, външна, затова не се и издига над обикновената дидактическа алегория. Вазовото стихотворение изцяло и с всеки отделен образ се домогва до неограничените възможности на внушението на символа.

„По пресните им следи“[97] има два епиграфа, единият е от Юго: „Les Turcs ont passé par là./Tout est ruine et deuil.“ Това е първият стих от „L'enfant“,[98] което на свой ред има епиграф из „Макбет“. С това Вазов поставя в световноисторическа перспектива жестокостите на поробителите, този път вече като „конвулсии последни/на издихаващ враг“. Раздробил е Юговия стих на две, почти съразмерен с тези на разгледаното стихотворение. Цитирал е по памет, запомнил тази лапидарно изразена страшна историческа истина.

Не мога да намеря у Юго стиха, който Вазов е поставил като епиграф към „О, песни“[99] — „Lève-toi, penseur“. Изразът е напълно в духа на Юговата концепция за мисията на поета — мечтател, мислител, пророк, предтеча, вожд на масите към осъществяване идеала за човечност и социална справедливост. Ето няколко призива към мислителя:

> J'arrive. Levez-vous, vertu, courage, foi!
> Penseurs, esprits, montez sur la tour, sentinelles![100]
>
> Calme-toi, penseur orageux.[101]

Цикълът „Триндафилите“ (III в „Люлекът ми замириса“) е под знака на признанието на Юго: „Je t'adore, ange, et t'aime, femme.“[102] Това е първото стихотворение, което Юго е посветил на Жюлиет Друе: „Autre chanson“:

---

[93] В а з о в. Пак там. Т. III, с. 25—26.
[94] В сп. Наш живот, 1901, кн. 3, с. 139—142.
[95] Факсимилето на ръкописа е публикувано у В. В ъ л ч е в. Иван Вазов. Жизнен и творчески път. С., 1968, с. 443.
[96] H u g o. Les châtiments. . ., p. 295—300.
[97] В а з о в. Пак там. Т. III, с. 130—131.
[98] H u g o. Oeuvres. . ., vol. III, Les orientale s, p. 548.
[99] В а з о в. Пак там. Т. III, с. 213—214.
[100] H u g o. Les châtiments. . ., Stella, p. 265—266.
[101] Ibidem, Nox, p. 30.
[102] В а з о в. Пак там. Т. III, с. 375.

Je t'adore, ange, et t'aime, femme.
Dieu par toi m'a complété,
A fait mon amour pour ton âme
Et mon regard pour ta beauté.[103]

Същия епиграф има и поемата „Зихра".[104]

След погрома, с който завършва участието на България в Първата световна война, Вазов чете постоянно Юговата стихосбирка „L'année terrible". Не зная дали би намерил тогава в световната литература друга книга за „оптимистичната трагедия" на един победен, но възраждащ се народ. Оттам Вазов е взел и заглавието на последната си, известна сбирка —„Не ще загине".[105]

Paris est du progrès toute la réussite.
. . . . . .
Les siécles sont pour lui, si l'heure et contre lui.
Il ne périra pas.
Il n'a jamais connu l'art du désespoir. [106]

Сбирката носи на заглавната корица пак епиграф отЮго: „Ce siècle est à la barre et je suis son témoin."

Взет е от стихотворението, с което започва „L'année terrible":

J'entreprends de conter l'année épouvantable.
Et voilà que j'hésite, accoudé sur ma table.
. . . . . .
N'importe. Poursuivons. L'histoire en a besoin.
Ce siècle est à la barre et je suis son témoin. [107]

Същото мото е и към посветеното на американския президент послание „Уилсону".[108] Към „Непобедима"[109] има друг епиграф от Юго.

Nous sommes garrotés! Plus de nations soeurs!
Et je prédis l'abîme à nos envahisseurs.

Взет е от стихотворението „A ceux qui reparlent de fraternité".[110] Налага се едно обяснение за „Няма вече братски народи!" В началото на обсадата на Париж Юго припомня общия германски произход на двата народа:

Vision sombre! un peuple en assassine un autre.
Et la même origine, ô saxons, est la nôtre!
. . . . . .
Vous verrez vos aïeux saluer nos ancêtres.[111]

Вазов търси у Юго нравствена опора, за да може да вярва в бъдещето на България. И то в „Ужасната година", от която през Съпротивата са правели прокламации. За нейната актуалност Арагон твърди: „Тази книга е главното свидетелстване на френската поезия в XX в."[112] В нея Юго пророкът, съдникът в името на незибленатa справедливост и на предопределението на Франция обявява, че участвува като свидетел в процеса на века. Той е бил вдъхновен не само от патриотизъм, от беззаветна любов към Париж и Франция, но и от прозрението си на мислител и гражданин, убеден, че прогресът на човечеството от сто години насам идва от идеологията, революциите и войните на френския народ. Така и военната победа на прусаците ще се превърне

---

[103] H u g o. Oeuvres. . ., v. V, Les chants du crépuscule, p. 447.
[104] В а з о в. Пак там. Т. I, с. 101.
[105] Пак там Т. III, с. 415.
[106] H u g o. Oeuvres. . ., v. XV, L'année terrible, p. 83.
[107] Ibidem, p. 27.
[108] В а з о в. Пак там. Т. III, с. 424.
[109] Пак там. Т. III, с. 423.
[110] H u g o. Oeuvres. . .v. XV, L'année terrible, p. 183.
[111] Ibidem, p. 64.
[112] A r a g o n. Avez-vous lu V. Hugo. . ., p. 215.

в тяхно идейно поражение, защото ще вземат не само късове от Франция, но и революционните идеи на френските философи и поети. Освен това за Юго след Парижката комуна човекът, който поема факела на прогреса, е пролетариатът, щурмуващ небесата. „Както Ленин е казал за Толстой и Руската революция, може да се каже и за Юго, че е огледало на Френската революция."[113]

Обаче Вазов нямаше идейните позиции на Юго,нито България беше в положението на Франция в 1871г. Затова и „Не ще загине" ободрява само със заглавието си, с вярата в правдата на българския народ. За своето творчество Вазов се е вдъхновявал от две „книги"—от родната природа и от книгата на битието и съдбините на своя народ. Никога не бива да търсим книжно внушение на неговите настроения и размишления. Реминисценциите из любимите поети само допринасят за идейната насоченост и художествената изразителност на образа в някои стихотворения. Понякога епиграфът бива поставен последен, след написването на стихотворението, за да се включи мотивът в рамките на световната литература. Почти никога епиграфът не е преписван. Вазов го е записвал така, както го е бил запомнил, често пъти погрешно. В повечето случаи епиграфът е любим крилат израз, с антитетична образност, с афористична стегнатост.

ИЗОБРАЖЕНИЕТО НА ДРЕВНА БЪЛГАРИЯ В СЪВРЕМЕННАТА УКРАИНСКА ПРОЗА

Евгения Макаренко

Известно е,че по силата на различни фактори и причини не всички народи в еднаква степен са изграждали в миналото здрави приятелски връзки с други народи. Ето защо е много важно да бъдат разкрити традициите в дружбата на онези народи, които са съумели да запазят добрите си взаимоотношения в продължение на векове. Ролята на художествената литература в това отношение е толкова голяма, че е трудно да бъде оценена. В славянските литератури отдавна е отразен интересът на едни славянски народи към историята и живота на други славяни, запечатани са отделни исторически събития и цели исторически епохи, пресъздадени са образите на много исторически личности, дадена е различна трактовка на редица събития, превъплътени са в художествени образи и картини стари исторически връзки на братя по кръв, език, култура и бит. Както отбелязва акад. Е. Георгиев, „анализът на явленията от живота на славяните и анализът на славянски литературни образи в дадена славянска литература е по-богат по съдържание, по-широк по обем, отколкото анализът на неславянските литературни герои в нея. . . Славянските образи на герои в дадена славянска литаратура изясняват междуславянските отношения, които създават славянската общност. Тези образи са представени в литературата като въплъщение на братско чувство, на радост и скръб, предизвикани са от величието и страданието, от стремежа да бъде постигнато щастие за своя съплеменник, от желание да му се помогне. Те получават своя човешка топлота, сгрети са от братска, славянска дружба, която стана фактор в развитието на малките славянски народи." Когато се разглежда въпросът за културните взаимоотношения на славянските народи, голямо значение има как се отразява животът на един славянски народ в литературата на другия и какъв е анализът на образите на една славянска среда в дадена славянска литература.

В съвременния съветски исторически роман, чиито автори са въоръжени с марксистко-ленинската философия и се опират на последните достижения на съветската историческа наука, се дава истинско интернационално осветление на въпросите, отнасящи се до общата историческа съдба на българите и източните славяни. За съвременния украински исторически роман е характерно все по-изостреното внимание към историческите връзки между украинския и българския народ като съставна част на общоруските връзки с българите и България. Важен

---

[113] A r a g o n. Avez-vous lu V. Hugo?. . ., p. 21, 215.

белег на съветската, вкл. и на украинската следвоенна романтистика, е насочването към историята на древна Русия. Изображението на историята на древна Русия на свой ред съвсем естествено довежда до насочването и към старобългарската история, което има своите традиции и в руската, и в украинската литература от по-ранен период. Първите най-значителни художествени платна за епохата на Киевска Русия в цялата съветска литература са романите на украинския писател Семьон Дмитриевич Скляренко „Святослав" (1959) и „Владимир" (1962), които са същевременно блестящи образци в разработването на старобългарската тема. След като се поставя началото ѝ с горепосочените романи, тази тема се утвърждава трайно в съвременната украинска проза.

Когато се пресъздава историята на Киевска Русия и се описва животът и дейността на киевските князе Светослав и Владимир, е било невъзможно да се премълчи за България, да се отмине историята на българското царство. И една от големите творчески заслуги на украинския писател-романист С. Скляренко е вярното изображение на България от онова далечно време, историята на нейните борби с Византия, взаимоотношенията ѝ с Киевска Русия, стремежа на българите да отстояват свободата си. Във войната на Светослав и Йоан Цимисхи русите и българите за пръв път застават масово рамо до рамо срещу общия неприятел. Ето защо е особено важно, че украинският прозаик е успял да покаже убедително как по време на походите на киевския княз в България „започва да се заражда съзнание за общите интереси на цялото славянство"(акад.А. И. Белецки. След като отхвърля утвърдилия се отдавна в литературата традиционен подход към изображението на Светослав като храбър княз-завоевател, който заради славата и военните подвизи пренебрегва интересите на родината си и показва в лицето на Светослав мъдър държавен политик от епохата на прогресивния феодализъм, С. Скляренко подхожда от нови позиции и към осветляване походите на Светослав в България. Как е показана в романа политиката на Светослав по отношение на България, как е изобразен триъгълникът Киевска Русия — Византия — България, как е показана реакцията на българския народ и на българските управници при появата на русите на българска земя? Считайки борбата срещу Византия и единението с България главно дело в живота на Светослав (за което свидетелствува ярко самата композиция на романа), писателят съумява да покаже убедително, че киевският княз се стреми не към завоюване и поробване на България, а към военен съюз с нея в борбата срещу вековния враг на славянските народи — Византия. И затова той воюва не толкова срещу българите, и за тях, не срещу България, а срещу Византия — воюва, както се изразява А. И. Белецки, „в същност с господствуващата върхушка в България, която не се страхува да попадне под властта на византийците, стига това да не заплашва нейната лична собственост и господството ѝ над трудовия народ".От тези позиции са осветлени в романа и руско-българските отношения. Войната се води на българска земя и българският народ участвува в нея. Светослав успява бързо да привлече на своя страна простите българи, чиито представители в романа са ратаят Ангел и неговата жена Цветана. „Чрез тези персонажи се изясняват връзките на народа, от който те изхождат, с народа, в чиято литература са отразени, показват се моменти от международните литературни отношения и се обясняват отношенията между народите" (Е. Георгиев). Заедно с народните маси, които активно помагат на Светослав в борбата му срещу Византия и силно, по братски се сдружават с руските войни, и част от българските боляри (в лицето на Георги Сурсувул) се стремят да окажат помощ на киевския княз. В романа умело са прокарани нишки и към по-далечното минало, към онези години, когато Игор и Симеон са стигали заедно до Цариград (в същност по-правилно би било да свържем името на Симеон с името на Олег, тъй като походите на Игор са от по-късно време, след смъртта на Симеон, при цар Петър) и „българска и руска кръв се смесват над руското море". Образите на двамата бедняци-побратими — руския крепостен Микула и българския ратай Ангел — се издигат до символично обобщение на дружбата между двата братски славянски народа. Не за да търси богата плячка е дошъл до Дунава Светослав (не той, а византийците посегнали на съкровищата на българските кавхани) — не е търсел на българска земя слава и неговият воин Микула. Та и защо той, крепостният, ще прави другите хора роби? Дълбок символизъм крият епизодите в романа, в които се разказва за първата среща на бъдещите побратими, за прощаването им, за смъртта на Микула сред цъфналата елда, която той донесъл от далечна България, за гибелта на Ангел, чийто предсмъртен зов е от-

правен към Микула. Парче руски хляб, глътка вода от български извор, шепа елда, фигурката на идола — на езическата богиня Мокоша — се превръщат под перото на писателя в изразителни художествени детайли. Християнинът Ангел приема езическия дар на Микула, защото двамата побратими са свързани с по-важни от религията неща: общата кръв, език, бит, общото дело, на което служат, общото им социално положение.

В романа са предадени двете най-важни събития в руско-византийската война: преславската и доростолската отбрана. В обрисовката на отбраната на Преслав и Доростол авторът подчертава героизма и твърдостта на руските воини и техните български побратими. Загива, защищавайки родната земя от византийците, българката Цветана. При създаването на нейния образ, стремейки се към художествена правда, С. Скляренко отстъпва от писмените източници, които свидетелстват,че когато сваляли оръжието от убитите край Доростол руски войници, византийците намират сред тях руски жени, чиято поява край стените на Доростол наистина трудно би се поддала на убедително логическо обяснение. Във византийски хроники са описани тенденциозно и страшни прояви на жестокост от страна на русите към българите. И в този случай, като издържа последователно цялото повествование в гамата на руско-българската дружба, писателят намира убедително художествено разрешение — като изобразява как Светослав осъжда на смърт група български боляри-предатели.

Авторът описва времето на кървавите стълкновения и много страници на романа са дълбоко драматични. С дълбок драматизъм са проникнати сцените, в които са описва прощаването на побратимите и смъртта на Ангел. Сцената на изгарянето на Ангел, неговите предсмъртни викове, отправени към Светослав, към руските воини и към Микула, извикват в паметта на читателя сцените от гибелта на Гоголевите герои Остап и Тарас Булба. Така се проточва още една нишка, която свързва руския, българския и украинския народ.

И въпреки че поради стечение на неблагоприятни обстоятелства Светослав трябва да напусне България, въпреки че Светослав загива, а ромеите се укрепват в България, развръзката на романа звучи оптимистично. Сред факторите, които утвърждават високия оптимизъм на романа, украинският изследовател Н. И. Сиротюк съвършено правилно посочва оживеното антивизантийско движение на българска земя. България била завоювана от Византия, но народът ѝ остава непокорен. Така България влиза във втория роман на С. Скляренко „Владимир“, а сред българския народ още дълго ще продължава да живее споменът за киевския княз Светослав, който се стреми, след като създава здрав съюз с България, веднъж завинаги да унищожи техния общ враг — Византия. С. Скляренко пръв в украинската съветска литература успява така широко и ярко да покаже изворите на старата дружба и взаимопомощ между двата стари славянски народа.

България, намерила такова голямо отражение в първата част на замислената от С. Скляренко трилогия за Киевска Русия, също така естествено и органично влиза и във втората ѝ част — романа за сина на Светослав — Владимир, повече от една десета част от общия обем на този роман е посветена на разработката на българската тема. Като се стреми по-пълно да запознае читателя с историята на България, авторът прибягва до публицистични отстъпления и исторически екскурси в миналото на тази държава, икономично и лаконично разказва за отдавна минали събития. От тези отстъпления изпъква образът на самия разказвач — големия приятел на българския народ, радетеля на съветско-българската дружба, който изобразява с голяма топлота и симпатия героичната борба на българския народ срещу агресивните намерения на византийските императори, възпява мъжеството и храбростта на българите, техния висок дух и стремеж към победа и споделя с тях болката им от поражението и трагедията на загубите. Картините от далечното минало, оживени от творческото въображение на писателя, приличат на мост, прехвърлен от глъбините на столетията към настоящето и непрекъснато навеждат на мисълта за традиционната дружба на източните славяни с българите. Населението на Киевска Русия приема сърдечно на своя земя българските бегълци, дава им убежище и приют и е готово пак да им протегне братска ръка за помощ, а Византия треперс, като вижда. че е възможен нов съюз на българите с русите. Но историческите обстоятелства не позволяват на Владимир да повтори похода на баща си, всички негови нееднократни опити да помогне на България се разбиват о вероломството на Византия. В романа „Владимир“ вече не срещаме ярки, релефни образи на представители на простия български народ, подобни на живите образи на Цветана и Ангел, но те още живеят в спомените на

Микула, като на негово място, продължавайки линията на „русите в България“, идва войводата Рубач — в неговия образ е отразено отношението на русите към българите и той е изразител на политиката на Киевска Русия по отношение на България. Чрез измама византийците успяват да отправят четирихилядната руска дружина, която представлява реална опасност за Константинопол, в България. Смъртно раненият войвода идва на себе си на българска земя и като познава местата, където те някога заедно със Светослав са побеждавали ромеите, след като с нечовешко напрежение на волята събира угасващите си сили, от името на князете Светослав и Владимир решително обръща войската си от Родопите към Киев.

Към запомнящите се картини, посветени на България в романа „Владимир“, следва да отнесем и звучащата с голяма трагедийна сила сцена на ослепяването по заповед на византийския император Василий Българоубиец на петнадесет хиляди пленени български войници. Изобразеният прекрасен летен ден, великолепната българска природа контрастират на дивото и безчовечно деяние.

Залята с кръв, страдаща, но непредаваща се и бореща се се изправя България пред читателя от страниците на втората част от трилогията на С. Скляренко. Това е едната страна от решаването на българската тема в романа. Другата се разкрива в изображението на двойствения характер, което има влиянието на дошлата от България в Русия християнска религия. Както е отбелязано вече от много изследователи на Скляренковото творчество, той успял без съмнение да покаже закономерността на прехода на Русия от езичеството към християнството, предизвикано от развоя на новите, феодалните отношения. Подчертавайки значението на християнството като идеологическо оръжие в ръцете на господствуващата класа, с което те държат в подчинение народните маси, С. Скляренко не забравя и неговото положително влияние върху развитието на просветата, укрепването на феодалните отношения, върху повишаване международния авторитет на Киевска Русия. Като назначава за епископ, когато учредява руската епархия, свещеника Анастас, Владимир по този начин измамва алчните попълзновения на Византия, която се надява, ако не с меч,то с кръст да завоюва Русия. Киевският княз нарежда да се обучават със славянски руски думи по българските книги и по всякакви руски ръкописи. Тези книги донасят със себе си дошлите от България свещеници, които говорят на славянски език и извършват църковната служба с разбираеми думи. Това без съмнение е било едно прогресивно начинание и тук се отразява положителната роля, която изиграват българското духовенство, българските книги, българската писменост в историята на Киевска Русия. Същевременно в образ на българския свещеник — киевския епископ Анастас, външно смирен, но хитър и алчен, истински представител на засилващата се църковна върхушка, авторът изобразява силата и могъществото на църквата, която, от една страна, укрепва властта на богатите, а, от друга — с всички средства увеличава богатствата си и разширява влиянието си — и в двата случая безпощадно експлоатира трудовите хора.

И така в романите на С. Скляренко е използуван богат материал за България. Авторът намира оригинален подход към разрешаване на тази сложна тема, неговата позиция, смелите му исторически и художествени находки са извънредно интересни и ценни. Написани върху материал от хилядолетна давност, тези романи звучат много актуално, в тях намира израз призивът за единение на славянските народи, те по новому осветляват темата за дружбата на източнославянските народи с българския народ и имат пряк досег с настоящето.

Продължител на българската тема в плана на изобразяване на нейната древна история е вторият крупен майстор на съвременния украински исторически роман Павло Загребелни (романа „Дивото“, 1958). Неговото внимание, както и вниманието на С. Скляренко, е привлечено от България по времето на киевските князе Светослав и Владимир, той рисува стълкновението на българите с византийците и ослепяването на българите от Василий Българоубиец. „Дивото“ е сложно произведение, многопланово, полемично, то може да бъде разгледано и анализирано от различни страни, в нашето съобщение ние спираме вниманието си на това, как се разкрива българската тема в него. За българския читател представляват особен интерес деветата и единадесетата глава, в които се усеща живото дихание на България и в художествени образи е пресъздадена нейната трагедия от 1014г. П. Загребелни въвежда в „Дивото“ българската тема чрез съдбата на главния герой.Така влиза България (от по-късно от време, XVII в.) в трилогията на украинския писател Иван Ле „Богдан Хмелницки“. Но докато в трилогията на Иван Ле главен герой

е действителна историческа личност и младият Богдан попада при българите, спасявайки се от турска неволя, то героят на „Дивото“ е измислено лице —удивително богато надарен от природата художник и архитект от Киевска Русия — Сивоок, който се оказва на българска земя, за да се спаси от гнета на свой съотечественик. И макар че Сивоок за разлика от Богдан попада не при обикновени български трудови хора, а в един манастир, той вижда в лицето на българите свои братя, обиква тяхната земя, смята се причастен в съдбата на тази земя и тръгва да я защищава от византийските агресори. Така Сивоок участвува в действителни исторически събития и в неговия живот се включва най-великата трагедия на българския народ от 1014 г. — многодневното сражение на българите с ромеите в Клидионската клисура и ослепяването на петнадесет хиляди пленени българи. И тук се натъкваме на ново и интересно осветление на темата за руско- българската дружба. Свободолюбивият художник, който винаги и при всякакви обстоятелства се стреми страстно към свободата, доброволно се отказва от възможността да бъде освободен от ромейски плен, защото желае да сподели страшната участ на своите братя българи. Той е готов да се лиши от най-скъпия за един художник сетивен орган — зрението, но не е в състояние да напусне българите в тежката за тях минута и в отговор на опита им да го спасят, като уверяват византийците, че той не е българин, Сивоок гордо заявява: „Българин съм!“Чрез този похват, като въвежда един измислен герой сред огъня на действителните исторически събития, без да нарушава историческата правда, авторът постига дълбок психологизъм в изображението.

За съжаление стремежът на писателя да изложи на няколко страници историята на почти тристагодишните борби на България с Византия се оказва една непосилна задача. Богатата с много събития истори я на България не може да се вмести в тесните рамки на един кратък екскурс в миналото, за най-важните събития (походите на Светослав в България) трябва да се разкаже много набързо, а това довежда до изопачаване на историята и отстъпление от вече завоюваните от Скляренко позиции.

Но да се върнем към събитията от 1014 г. Този драматичен момент от историята на българското царство привлича вниманието не само на двамата толкова различни по своя художествен стил и творчески маниер украински писатели. Той намира отражение и в други славянски култури. За споменатите събития става дума в романа на руския писател Антонин Ладински „Когато падна Херсон“ (1958), в който безсмислената жестокост на василевса се осъжда сурово не само от обикновените ромейски труженици — селяните, но и от закалените в битки византийски воини и дори преди това раболепствуващи пред него и величаещи го като византийски василевс. Връщането в България на ослепената Самуилова войска е послужило като сюжет за картината на чешкия художник българофил Емил Холарек, която се намира в Националната художествена галерия в София. Така че тази тема е намерила отражение и в изобразителното изкуство на славянските народи.

Интересът към историята на древна България в съвременната украинска тема расте. Към нея започнаха да се насочват и автори на произведения от историко-приключенския жанр. Най-добрите произведения на този жанр без съмнение принадлежат на голямата литература. Като имаме пред вид, че те се адресират предимно към младото поколение, ще преценим огромното възпитателно значение на такива произведения. Ето защо разглежданият въпрос за отражението на българската тема в тях представлява определен интерес.

Старобългарската тема намира израз в историко-приключенския роман на младия украински писател Игор Василевич Коваленко „Улеб Твердая рука“ (1977), посветен на епохата, в която става укрепването на младата древноруска държава и излизането ѝ на широката международна арена. Подобно на другия представител на историко-приключенския жанр в съвременната украинска литература Владимир Кирилович Малик, който въвежда в романите си „Посол Урусшайтана“ и „Фирман султана“ българската тема (в неговите романи действието става през XVII в.), Игор Коваленко въплъщава тази тема в живите образи на българите. В романите на Малик действието често се развива на българска земя и неговите романи са гъсто населени с българи, докато в романа на Коваленко, чието действие се развива главно на територията на Киевска Русия и Византия, читателят се запознава с България чрез образа на българина Велко (образът на знатната българка от Доростол е доста изкуствен и неубедителен). Съгласно със законите на жанра в лицето на двамата побратими, свързани с клетва за вярност, ковача Улеб от крайднестърското

село Радогоща и българина-гравьор Велко, писателят рисува смели, честни и красиви герои, искрено предани един на друг — те попадат в опасни ситуации и проявяват в тях завидна сила, необикновена смелост и находчивост. По волята на съдбата те се оказват на различни места, биват затваряни и отново излизат на свобода, изгубват се и отново се намират. Улеб Твърдата ръка участвува в защитата на обсадения Киев от печенезите, заедно с Велко се готви да вземе участие в битките на Светославовите дружини и присъединилите се към тях българи срещу византийците. Побратимите действуват по суша и по море, както се полага на романтическия герой Велко – той обича сестрата на своя побратим,а след гибелта на Светослав и завоюването на България от Византия Улеб завежда приятеля си в Русия, която сега ще стане и негова родина. По такъв начин в лицето на двамата побратими дружбата на източните славяни с българите намира ярко, романтично въплъщение. За съжаление авторът не може да бъде поздравен с успех, що се отнася до начина, по който изобразява причините за първия поход на Светослав в България. Коваленко е в плен на отдавна съществуващи в литературата мотиви: Светослав е сляпо оръдие в ръцете на хитри, лъжливи и вероломни византийци, той не е в състояние да се ориентира в сложната обстановка и прозира истината едва на българска земя. Очевидно в стремежа си да не отвлича вниманието на читателя от приключенията на Улеб и Велко за много важни събития, отнасящи се до руско-българските отношения и за някои особености от живота в България (например причините, поради които Светослав сключва мир с Византия, за богомилите), е казано нещо много набързо и много малко. И тук е трудно авторът да бъде извинен с жанра на произведението. Все пак характерен е интересът към древнобългарската тема и желанието на автора да проведе последователно линията на руско-българската дружба. В това отношение е показателен разговорът на Светослав с Боримко, от който се вижда как, когато тръгва на поход към Дунава, князът не позволява в гърдите на дружинниците му да пламне братоубийствена мъст.

Като правим равносметка на всичко гореказано, можем да стигнем до следния извод: развивайки плодотворно древнобългарската тема като част от общобългарската тема, авторите на съвременния украински исторически роман, преосмисляйки традиционните възгледи по редица исторически събития, техните взаимовръзки, причини и следствия, търсят и разкриват все нови и нови страни на многовековната руско-българска, украино-българска дружба, като прехвърлят мост от глъбините на вековете в нашата съвременност в областта на обществено-политическите и културните отношения на братските славянски народи. В атмосферата на наближилото честването 1300-годишнината от създаването на българската държава техните произведения придобиват съвсем актуално значение.

СССР

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“ 1979, кн. 11

Не е възможно да се обхване цялото съдържание на кн. 11/1979 г. на сп. „Вопросы литературы“, орган на Института за световна литература „Максим Горки“ и Съюза на съветските писатели, защото стремежът да се представи литературоведската мисъл в целия ѝ изследователски диапазон характеризира облика на списанието. Затова ще се спрем само на някои статии, които според нас представляват особен интерес. Разбира се, това не намалява достойнствата на другите работи, които по необходимост остават извън този обзор — статиите „Идеологическата борба и изкуството“ на В. Дмитриев, „Старинен, но съвременен жанр“ на А. Нинов, „Човекът и природата в лириката на Есенин“ на И. Евентов, „Предан безкористно, до святост. . . (Естетическите възгледи на М. Налбандян)“ на Е. Джрбашян, както и на крайно интересната публикация „Към творческата биография на Н. Заболоцки“ от Никита Заболоцки и др.

Първата статия, на която ще се спрем по-обстойно, е „За цял живот“ (Бележки за романа на К. Симонов „Тъй нареченият личен живот“) от Л. Лазарев. Интересът ни към нея е предизвикан от няколко обстоятелства: първо, творчеството на Константин Симонов е широко популярно и у нас (както впрочем и в много други страни); второ, Л. Лазарев е един от най-добрите познавачи на съветската литература за Великата отечествена война — един от върховете в която е именно творчеството на Симонов. . . И, трето, но може би най-важно — наблюденията на критика върху сходството и разликите между „Тъй нареченият личен живот“ и трилогията „Живи и мъртви“ представляват съществен интерес при изучаването на съвременния роман и будят асоциации с типологически сходни явления в нашата литература.

Нека веднага подчертаем — статията на Л. Лазарев няма жанрологичен характер, в нея тези въпроси не са поставени на преден план, а съществуват някак „разтворени“ в цялостното критическо (и донякъде биографическо) изследване. Но самата природа на „материала“ му налага да обърне особено внимание на някои проблеми, актуални — и нерядко обсъждани — и за българската съвременна белетристика. Съвсем конспективно изложени, ето основните от тях:

Романът „Тъй нареченият личен живот“ възниква от цикъл повести — първоначално самостоятелни. Това ни припомня модния до преди няколко години — но останал недоизследван — въпрос за ролята на цикъла разкази (респ. повести) в развитието на романа. Специален интерес представлява преработката, която са претърпели първите повести (писани по-рано) при интегрирането им в романовата цялост.

Още по-интересна е съпоставката между трилогията „Живи и мъртви“ и „Тъй нареченият личен живот“ по отношение на епическата обхватност, статута на личността и пр. въпроси на поетиката на романа и промените в нея през последните десетилетия. Тези въпроси в същност са добре изследвани у нас (да споменем само „Съвременният български роман“ на Боян Ничев), но наличието на аналогични развойни процеси в съветската литература подсказва перспективността на типологическото изучаване на развитието на социалистическите литератури.

И най-накрая нека отбележим и проблема за „симбиозата“ на документалното начало и белетристичната фикция — особено нагледна в „Тъй нареченият личен живот“, — който рядко е привличал вниманието на нашите литературоведи, въпреки че съвременната ни проза все по-определено подсказва важността му (например творчеството на Костадин Кюлюмов).

Безспорен интерес представлява и статията на Я. Левкович „Борис Викторович Томашевски“, макар да има предимно популяризаторски характер. В нея авторът проследява детайлно жизнения и творческия път на видния съветски литературовед. Обстойно са разгледани трудовете на Томашевски в областта на стихознанието, на поетиката и стилистиката, на текстологията и пушкинознанието. Не е необходимо — нито пък е възможно — да анализираме тук научните достижения на Б. В. Томашевски, за да разберем колко важни и актуални и с днешна дата проблеми повдигат те. Но статията на Я. Левкович почти не си поставя по-големи цели от запознаването на читателя с литературоведското наследство на Томашевски. Затова ред важни проблеми — като отношението на учения към т. нар. „формален метод“, неговият принос в изучаването на руския

стих, тясно свързан с въпроса за статистическите методи и тяхното доразвитие в наше време, постановката на Томашевски за националната специфика на поезията по силата на използувания от нея „материал“ — езика, изследванията му в областта на стилистиката и историческата поетика и др. остават маркирани, но не и разгледани изцяло (последното впрочем едва ли е възможно в една журнална публикация). Същото може да се каже и за заслугите на учения в областта на пушкинознанието, където по-обстойно са разкрити откритията на Б. В. Томашевски в текстологията и подготовката на различни Пушкинови издания, отколкото собствено литературно-историческите му изследвания. Но надали можем да имаме по-големи претенции към една кратка статия, която добре изпълнява основната си задача — да очертае в общи линии многостранната научна дейност на видния литературовед.

Статията на И. Тертерян „Общност на естетическата цел. (Латиноамериканският роман и развитието на художествената форма)“ си поставя задачата да разгледа нашумялата напоследък латиноамериканска проза (в частност — романа) с оглед на жанрово-трансформационните процеси и новаторската им поетика. Тертерян разглежда в същност само няколко аспекта, които се открояват най-ярко като подчертано нова дума в развитието на жанра: метафоричното значение, което придобиват отделни мотиви, образи или епизоди; симултанният монтаж на събития, разделени чувствително в пространствено или временно отношение; въвеждането на литературни реминисценции, предизвикващи у читателя определени асоциации; новата трактовка на някои митологични схеми; полифоничността на романното слово, разбирана в случая не като общ жанров признак (Бахтин), а като особено „многогласие“, получено в резултат на смелото сближаване на далечни разговори и писмени стилове и т. н. Както се вижда, това са въпроси, които неведнъж са били обсъждани; но съществено постижение на автора е, че той не само е успял да ги разгледа и „онагледи“ с най-подходящите примери поотделно, а и да разкрие комплексното им въздействие с оглед създаването на нова романна форма. Интересен е и беглият паралел с търсенията на френския „нов роман“, показващ колко радикално могат да бъдат преосмислени в идейно-съдържателно отношение близки помежду си опити и формални експерименти.

Статията на Д. Наливайко „Жанрово-стиловата система на литературата на Възраждането“ се откроява с подчертано новаторския си характер. Това е успешен опит да се разгледа жанрово-стиловата система на литературата на класическия европейски ренесанс (с интересни паралели с източноевропейските литератури) в нейната динамика и противоречивост — като синкретично единство на бъдещите литературни направления. Авторът доказва убедително, че общоразпространените представи за литературата на Възраждането като „единен поток“ са доста приблизителни; анализира Ренесанса като синтез на античното и средновековното изкуство и същевременно — като синкретично единство на бъдещата литература, за да стигне до следния извод: „. . .като цялостен масив литературата на Възраждането изглежда само отдалеч, в действителност нейното единство е несводимо към един определен стил на епохата, то се проявява в комплекса от твърде различни, но взаимосвързани вътрешно стилове и форми.“ „Трябва специално да се подчертае и специфичността на художествените течения в литературата на Възраждането. Те са възникнали на обща идеологическа основа, а именно хуманизма, но при това произтичат от определена художествено-стилова традиция, явяваща се в същото време исторически формирал се тип творчество — класическо, средновековно-фолклорно, реалистическо и т. н.“ (с. 174,175). Богато аргументираното разгръщане на този тезис ни убеждава не само в правотата на Д. Наливайко, но и в необходимостта от по-нататъшно задълбочено изучаване на литературата на Възраждането в светлината на тази постановка.

Х. Б.

БЕЛГИЯ

„MARGINALES“, бр. 190—191 (октомври—ноември 1979), Брюксел

Двумесечното списание „Маржинал“, едно от най-живите и актуални литературни списания в Белгия, навършва с броя за октомври — ноември 1979 г. своята тридесет и четвърта годишнина. Основано от Пиер-Луи де Мюйзер и Жозеф Бракопс, то има за сегашен директор видния поет и академик Алберт Егеспарс. На „Маржинал“ сътрудничат най-изтъкнатите днес белгийски писатели и тяхното активно участие в този орган на белгийската литературна мисъл създава от „Маржинал“ едно интересно и четивно списание, което дава облика на съвременната белгийска литература на френски език.

По съдържание „Маржинал“ е твърде разнообразно; то обхваща под различни рубрики всички видове литературни текстове: новели, стихотворения, очерци, литературна критика, рецензии. Всеки раздел на списанието представя интерес и задържа вниманието на читателя със съответния материал.

Бр. 190—191 за октомври — ноември (1979), който имаме пред себе си, ни предлага един сгъстен критически очерк за писателя Жан Ре, когото авторът на очерка Фернан Верезен изтъква като един извънредно пестелив и изряден със своя творчески почерк писател. „Трудността е голяма, казва Фернан Верезен, за един писател, обзет от съблазън да пише, и то добре да пише, както това пожелава Жан Ре.“ Верезен съпровожда критическите

си бележки върху изразните средства на Жан Ре с подходящи цитати из книгите му („Градът на неописуемия страх“, „Книга на фантомите“).

Интересни като стих и форма са двете оди на талантливия и извънредно плодовит поет, прозаик и критик Юбер Жюен. Кратката съдържателна статия на Жан-Пол Клее ни връща към спомена за писателя Максим Александър (1899—1976). Да се очертае накратко последният не е лесно, казва Клее. Човекът Максим Александър бе изненадващ, една експлозивна смес от искреност, чистота, противоречия! Роден близо до Страсбург в края на миналия век, той преминава през своя дълъг живот към най-францискански католицизъм (насърчен от Пол Клодел), към един тотален сюрреализъм, посещавайки ежедневно в течение на десет години в Париж Андре Брьотон, Арагон, Салвадор Дали и компанията... Александър бе единственият елзаски, поточно ренански сюрреалист с една любов към немския език, на който език той дебютира в литературата, с любов също към немските романтици. Максим Александър страдаше от своя „билингвизъм“, обратно на един Рене Шикеле, особено на един Иван Гол, които го овладяваха великолепно. Скитник по дух, Александър признава на едно място, че е сменил 33 местожителства. Последното му местожителство според собствените му признания е гробището Розхайм (Долнореймска област)... Максим Александър, казва Жан-Пол Клее, си служеше с един кристален френски език, по-близък до класическия език, отколкото до „безпорядъчния“ сюрреалистичен. В 1975 г. излезе скромен сборник със статии, очерци и бележки на приятели за Максим Александър. Към краткия очерк на Клее в същия брой на списанието са поместени няколко стихотворения, както и фрагменти из „Дневник“ (1951—1975) от Максим Александър.

Привличат вниманието на читателя публикуваните в този брой стихотворения на един от крупните съвременни белгийски поети на френски език Роберт Вивие, който преди няколко години заедно със съпругата си гостува на нашите писатели в техния варненски почивен дом. С интерес се чете очеркът на Жак Льопаж за пребиваването на Пабло Пикасо в Антиб, Южна Франция. Очеркът съдържа интересни сведения за един творчески момент от делото на Пикасо, когато големият художник създава един „бронз“, „Човекът с овена“, „Война и мир“, едно от най-значителните произведения на автора на „Гуерника“.

Под наслов „Една метафизика на злото“ видният белгийски романист и критик Марсел Лобе публикува фрагмент от „Камъкът и хлябът“, който почва със следния пасаж: „В „Пламъкът на небето“ аз коментирах „серистите“ творби на Жорж Батай, на Жан Жене, на Пиер Клосовски и на други „луциферианци“, подновяващи мита за Прометей. Трябва ли да се отиде по-нататък в изследването на палещите зони? Мечтая за един Алигиери на завършващия XX в., който да се взре с орлово око в писанията на нашите съвременници, за да извади оттам една наука на злото с метафизично измерение.“

Нека отбележим и хубаво написаната статия на Жан Пиерар, озаглавена „Андре Стил, израз на пролетарската щедрост“. Пиерар почва съдържателната си статия, като цитира най-новите романи на Андре Стил „Приятелят в огледалото“ и „Бог е едно дете“, „два от последните романи на Андре Стил — пише белгийският критик, — които ни въвеждат съвместно в едновременно горещия и трагичен свят на работническата среда. От тази среда изхожда — казва Пиерар — самият Андре Стил. Роден в 1921 г. в Ерни, при Дьонен, индустриален център, който до неотдавна е бил в сърцето на политическата актуалност и който не изглежда готов да спотаи своя гняв, Андре Стил е преминал всички стъпала на живота, за да заеме място между днешните крупни френски романисти. След като е бил дълго време неизвестен, по-скоро бихме рекли, отстраняван поради политическите си аспирации, той получава най-сетне в 1967 г. „Популистката награда“ за целокупното си творчество, а през март 1977 г. е избран за член на академията Гонкур.“

„Никой по-добре от него — заявява Жан Пиерар — не е описал толкова правдиво, искрено и вълнуващо живота на трудещите се. Неговият талант, където се смесват нежност и ирония, ни кара да участвуваме активно във всекидневния труд на социалната класа, с която той дели от годините на своето детство и на своята младост суровата битка, която всички знаем и която далеч не е към своя край.“ И белгийският автор, като ни разкрива творчеството на френския писател, цитирайки някои заглавия на книгите му, като „Последният влак“, „Думата „миньор“, другарю“, сборника с новели „Болка“, цитирания вече роман „Приятелят в огледалото“, резюмира по следния начин: „син на работническо семейство от миньорския и металургичен Север, журналист в „Юманите“, автор на двадесетина книги за двадесет години, драматически изяви във „Франс Кюлтюр“, Андре Стил е заради трезвостта и яркостта на своя творчески почерк, в който долавяме дискретност и чувствителност, не само романист но и топъл поет на интимността, поет на романа, бихме могли да кажем.

Една кратка хроника ни съобщава за едно високо отличие на видния поет-академик и отличен испанист Едмон Вандеркамен, на когото е била присъдена от XIII международно биенале в Кнок, състояло се между 30 август и 3 септември 1979 г. Голямата награда за поезия, чиито лауреати досега са крупните поети Сен-Джон Перс, Гюла Илиеш, Торга, Рицос, Октавио Пас, Едмон Вандеркамен е между особено изтъкнатите съвременни белгийски поети на френски език, автор на значителен брой стихосбирки и преводи от испански, член на Белгийската академия за

френски език. През 1958 г. сп. „Маржинал“ посвети на Вандеркамен специален брой при сътрудничеството на петдесетина френски, испански, италиански и латиноамерикански поети.

Нека отбележим накрая статията на известния белгийски италианист Ван Нюфел за Джани Монтаня, допринесъл с дългогодишната си университетска дейност в Брюксел и други белгийски градове за установяване на плодотворни интелектуални и културни връзки между италиански и белгийски писатели и труженици на перото; също и хрониката на симпатичния Жил Нело, прозаик и критик, автор на внушителен труд върху европейския исторически роман, за „Фернан Громеленк или Театър на Пароксизма“, есе от Жанин Мулен. Жил Нело ни запознава с интересния труд на известната белгийска писателка, която ни дава в ярки черти творческия образ на бележития белгийски драматург, чиито комедии (като „Великолепният рогоносец“) са в репертоара на много европейски и други театри.

Н. Д.

„ДИМИТЪР МЕТОДИЕВ“ от НАТАША МАНОЛОВА С., БП, 1979, 218 с.

В литературнокритическия очерк на Наташа Манолова за Димитър Методиев в единадесет кратки глави без педантичност, а с документална достоверност и критическо проникновение са проследени всички по-важни стъпки на поета — от най-ранните до последните му днешни творчески прояви. Наред със стриктния анализ на творческото дело на поета-гражданин, наред с интересните факти и оценки съзираме темпераментното присъствие и на самата авторка. Напоследък Наташа Манолова започна да отприщва стихията на своя разказ за онези дръзки, радостни и неповторими младежки впечатления, свързани със следването ѝ в Москва, които са останали запечатани в сърцето ѝ за цял живот и не е възможно да не бъдат споделени. И плод на тази „невъзможност“ е книгата ѝ за Д. Методиев, тя окриля критическите ѝ наблюдения, дава ѝ кураж и сила да възпроизведе поета такъв, какъвто е и какъвто го познава. . . Личното доближаване до твореца не пречи, а подпомага в случая авторката в детайлното проследяване на жизнената и поетична биография на Д. Методиев. Пред читателя се разгръщат емоционално заредени кадри от богатия жизнен и творчески път на именития поет, при което не е трудно да съзрем голямата професионална вещина на критическото вникване и същевременно богатия запас от живо поднесен документален материал. Уловила поета в неговото непрестанно движение, Н. Манолова смело и точно определя отделните мигове на лиричните му превъплъщения. Ценно качество на сравнително краткия литературнокритически очерк е тясното свързване на Методиевата поезия с особеностите на литературния климат у нас и в СССР за един почти тридесетилетен период. Книгата на Манолова е снабдена с подробни бележки, допълнения, библиография и снимков материал, което заедно със стройното изложение създава пълнота, прегледност и сериозен приносен характер на очерка.

В главите „Такъв, какъвто го познавам. . .“, „Дружното семейство на беловския селянин Мито Ристов“ и „В редиците на РМС“ пред читателя изпъква физическият и духовният образ на „ранния“ Методиев, семейната среда, революционната му активна ремсова дейност, както и партизанските дни и нощи в хайдушкия балкан. Живата картина на онова борческо, незабравимо време е възкресена и с някои спомени на съпартизани на Методиев: „За наша радост новият партизанин от Белово Димитър Методиев излезе поет. . . Методиев беше толкова рус, че косата му изглеждаше бяла. Очите му мигаха неспокойно. . .(с.39—40, цитатът е от книгата на Атанас Семерджиев „За да има живот“). Този силно изстрадан, славен отрязък от време е оставил траен отпечатък върху целия по-сетнешен път на поета и комуниста. Авторката на очерка, без да се впуска в излишни подробности, е изяснила истинските корени на нестихващата младежка дръзновеност в поетическото верую на Методиев.

Свой самостоятелен център и водещ характер в книгата на Манолова имат главите „Студентските години в Свердловск и Москва“ и „Певец на димитровското племе“. Манолова сама е изпитала съприкосновението със съветската страна, с богатството на руската душа и вълшебството на руската и съветската литература, което ѝ помага с артистична лекота и истинско вживяване в многобройните факти да пресъздаде живо и колоритно обстановката на следването на Методиев в Свердловск и Москва. Образът на поета от онния години изпъква пред читателя зрим и достоверен, свързан завинаги с поетичното руско слово и неговите най-видни представители. Методиев е смайващо прилежен студент, той попива всяка дума на своите прочути учители — Антоколски, Асмус, Паустовски, Поспелов. . .

Една от най-съдържателните и значителни глави в книгата на Манолова е „Певец на димитровското племе“. Тук много умело и естествено са вплетени различни критически отзиви за романа в стихове на Методиев „Димитровско племе“ (1951), излязъл и на руски език по време на следването на поета в Москва. Разглеждайки многостранно крупния поетичен труд на Методиев, Манолова е вложила богата документалност, характерна за книгата ѝ изобщо, но в тази глава фактите придобиват по-голяма плътност и внушителност. Спойката между ранните и късните мотиви у Методиев е изразена с критическа виртуозност, разбиране и живо вникване в проблематиката. В същност първата голяма поетическа творба, романът в стихове на Методиев „Димитровско племе“, не може да се разглежда като вър-

щане към младостта. Поетът я започва едва 23-годишен, по пресните следи на преживяното. Първоначално романът е озаглавен „Години на нашата младост“ и бива започнат в една малка стаичка в Белово. Манолова сбито, но картинно и ефектно е пресъздала творческата история около създаването на романа, оживеното разискване дори на самите прототипове. Пръв най-верен ценител на „Димитровско племе“ е Стоян Каролев, който посочва романа като ново жанрово явление в съвременната литература. В своята късна редакция на романа в стихове Методиев през 1970 г. е избягнал някои от слабостите на стила и композицията, справедливо посочени му от първоначалните критици.

Специално място в тази глава авторката отделя на формалните качества на новаторското произведение на Методиев. Посочва се, че неравностойността на отделните късове се крие във все още неукрепналото тогава дарование на автора. Наистина той по-късно не отстранява някои от наивните моменти, а това означава, че те са му мили и той не желае да заличава автентичната атмосфера на преживяното, да подстриже онзи приповдигнат патос, характерен за времето, макар че днес изглежда неестествен. Самият факт, че Методиев пристъпва към стихотворния епичен жанр още в ранни младини и го защищава с чест, говори за неговата дързост и новаторски темперамент. Манолова съвсем правилно отбелязва за „Димитровско племе“:„ . . . и до днес си остава автентичен документ на ремсовата младост, лирически мемоар с ненамаляваща стойност. “Стихотворният епос у нас има интересно и ново развитие в наши дни, но наистина първоначалният принос на Методиев в тази област е повече от безспорен.

Особена сполука за авторката на очерка в главата „Певец на димитровското племе“ е осъщественото единство между най-ранната значителна творба на Методиев и неговата лирика от 70-те години. Този паралел е запомнящ се и интересен, доказва верния критически усет на Манолова да хваща най-съществено в едно сложно поетическо развитие. Тя проследява движението на мотивите за младостта от тяхното зачатие до моментите на строга равносметка, когато в „И всичко пак ще се повтаря . . “ се забелязват вече безпощадни блоковски интонации. Оригинално е наблюдението на Манолова в тази глава и за „късната“ лирика на Методиев, която тя определя не само като по-късна по период на създаване, а и като по-многозвучна, с по-добре усъвършенствувана стихотворна техника, с поява на есениновски и дебелияновски нотки на тъга и елегичност.

В останалите глави все по-пълен и многостранен се очертава вече творческият облик на Методиев, все по-плътно и на място присъствува документалният елемент, който впечатлява със своята краткост и експресивност. В главата „Ако те нямаше на този свят“ последователно и задълбочено е разкрита кръвната връзка на Методиев с руската и съветската поезия и великото дело на Октомври. Методиев притежава една постоянна отличителна черта: той реагира на всичко свързано със съветската страна, с идеите на Октомври и предаността към тях. Манолова е посочила особеностите на тази реакция — дълбоко емоционална и подчертано лична, ангажираща без остатък делото и жизнения му път. Интересна в това отношение е първата стихосбирка на Методиев „На щурм“ (1945), повечето стихове от която са писани преди победата на Девети септември и носят автентичната поетика на времето. В анализ на стихотворението „1942 година“, писано през юли с. г., Манолова успява да посочи наред с елементарния художествен изказ и някои същностни черти на по-сетнешния изграден авторов почерк, най-главното от които е разтварянето на лиричния герой в колектива, а също и безкомпромисната дързост, която остава като отличителен белег в лириката на Методиев. Посочва се и връзката между интернационалното и националното въодушевление на поета. Поемата „Страната на мечтите“ (1952—1967) е израз именно на трайното пристрастие на Методиев към съветската тема, която той непрестанно защищава. Манолова доста критично и внимателно се спира на силните и слабите страни на тази поема, тя не премълчава прекалената словоохотливост на водещия епически разказ, а също и някои композиционни непропорционалности. Авторката смята съвсем основателно за по-интересна и сполучлива поемата „Песен за Русия“, в която няма излишна риторичност и структурно разточителство. Манолова успява да подбере и анализира най-ценното, създадено от Методиев за съветската страна („Руските очи“, „Високо залезът пламти“ и др.) и да отговори естествено на въпроса, зададен от самия поет: „Ако те нямаше на този свят — / какво би бил светът без тебе?“

За особеностите на поетиката на Методиев по-плътно и задълбочено се говори в главите „Песни за вярата, за вината и за отговорността“ и „Методиев — непривичният и непромененият“. Авторката открива като основна тема в творчеството на поета мотива за вината и за отговорността на комуниста пред народа. В песните за проверката и вярата Манолова посочва гнева и болката, мъжественото страдание и оптимизма, проличали особено добре в поемата „Песен за проверката“. Непосредственото идейно и художествено въздействие на Методиевите стихове се обяснява със сполучливото превръщане на обективната реалност в естетическа, а съществуващите истини — горчиви и силни — в лични и субективни. Поемите „Песен за времето“ и „Песен за проверката“ са схванати от авторката като своеобразен поетичен летопис на времето и преживяванията на поета-комунист, поставил над всичко чистотата на идеала. Трябва да отбележим една важна особеност в похвата на Манолова: тя умее да се вживее и

доближи до поетовата същност, да съпреживее възторга, вярата и разочарованието, но същевременно да спази необходимата дистанция на критик и тълкувател, да не се разтвори напълно в поетичния свят, а да го анализира с прецизност и вдъхновение.

Струва ми се, най-много критически открития, проникновени виждания и съпоставки съзираме в главата „Методиев — непривичният и непроменеият". Тук образът на поета изведнъж заблестява с особено ярка светлина и придобива своите истински съвременни измерения. Не хронологията и не само документалният пълнеж, а тъкмо съвременният акцент е най-труден и мъчно уловим в една книга като тази за Методиев. Манолова се е справила с най-трудната задача професионално вещо . . . След като деликатно се е докоснала до най-важните моменти от оформянето и израстването на поета, тя умело свързва неугасващия му юношески оптимизъм с днешните негови зрели лирични прозрения. В „И всичко се повтаря . . ." критичката усеща нюансите на оптимистична тъга в зрелостта на поета. И тъкмо в разгадаване на смайващата младост от последната изповедна книга на Методиев се крие най-трайният успех на Манолова. Тук са пуснати в ход различни паралели (със Смирненски, Яворов и Вапцаров), които спомагат за по-отчетливото открояване на днешния профил на Методиев. Оригинален и привлекателен е анализът на стихотворенията „Край пътя", „В часа на есенната яснота", „Синьо небе", „Вишни", „Есенен залез", а също и „Януари е", „Августовски билки", „Елегия", „От оня миг, когато те видях", „Летят годините. Старея". Авторката доказва, че Методиев е необичаен и изненадващ тук само за онези, които не познават докрай досегашното му творчество. Подчертава се важната особеност на поета, че той в същност само донаслагва боите върху собствения си портрет: „Портрет сложен, многоцвтен и изразителен" (с. 158). Много вярно е доловено нещо съществено за човека и поета Методиев — неговата особена деликатност и чувствителност, прикрита понякога зад резкия жест и стоманената броня на идейната убеденост. Душевната смиреност и ранимост на Методиев най-много проличава в неговите любовни куплети, проронени като сподавени въздишки („Ще се събудиш някой ден . . ."). След равносметката поетът успява да бъде неочаквано нов, както винаги.

Известен приносен характер носят и главите „Стихове за чужди страни" и „Преводач на руска и украинска поезия". След едногодишен престой на Методиев в Париж се появява стихосбирката му „Затваряне на кръга", която поразява със своите носталгични настроения. Манолова се опитва да обясни това странно чувство на самота и „неприспособеност" в многомилионната столица на света с твърдението, че поетът е потиснат не от релефа на модерния град, а от социалните отношения, които определят облика му. Проследен е повишеният емоционален тонус в стихове като „Шлепове по Сена", „Дъжд в Париж", „Пер Лашез", израз на трудното всекидневие в Париж, с което нашият поет успява да се сроди. Манолова отбелязва и философския размисъл в стиховете „Самота", „Изкачване на Сен Бернар", подчертавайки, че стиховете на Методиев за чужди страни не носят „туристически" характер и ефектни пейзажни зарисовки, а едно непрекъснато и спонтанно движение на идеите, характерно за стихотворната динамика на този мъжественонежен лирик.

Специално място в книгата на Манолова е отделено за преводаческото дело на Методиев. Главата „Преводач на руска и украинска поезия" представлява сериозен преглед и анализ на Методиевите преводи. Трябва да се подчертае, че подобни изследвания са все още неоправдана рядкост при подобни скици на съвременни творци, за които преводаческата дейност не е спорадична и случайна. Методиев е един от най-добрите съвременни преводачи на поемата „Кобзар" на Т. Шевченко, където според Манолова е достигната „близост до оригинала, съчетана с вътрешна свобода и художническа разкованост" (с. 187). Приносът на Методиев в областта на преводаческото изкуство е оценен достойно и в интерпретирането на български език на поезията на Платон Воронко, Иван Франко, Дмитро Билоус, Любомир Димитренко и др. Място в книгата на Манолова заема и анализът на превода „Владимир Илич Ленин" на Маяковски и на „Шир след шир" на Ал. Твардовски от Методиев. Авторката уместно отбелязва близостта на Методиевата поетика до тази на превежданите от него автори.

Целият очерк на Манолова е осеян не само с критически анализи и литературни изводи, но е оцветен и с кратки спомени и лични наблюдения, които не се натрапват никъде със своята субективност, а внасят много свежест при портретуването и при очертаване на неповторимата атмосфера, откърмила поета-гражданин. Заключително-финалните думи на критичката отварят в същност нова страница от поетичното развитие на Методиев с последния негов цикъл, отпечатан на 16. II. 1979 г. в „Работническо дело". Като най-откроряващо се стихотворение в цикъла вярно е посочено „Преминаване на Рубикон". Тук отново проличава онази „ликуваща млада радост на самото съществование на този свят, толкова скъп и мил на поета . . . " (с. 203). Критичката е доловила най-верния тон при проследяване развитието на претърпелия големи житейски бури поет, преминал Рубикона на страданието и болестта и погледнал отново на света с млади и мъдри очи.

Литературнокритическият очерк на Манолова ни убеждава, че Методиев е от онези рядко срещани творци, за които поезията се е превърнала в истинска съдба, на която те ще останат верни до последния си час. Всестранното проникване в неповторимия и из-

менящ се свят на поета-гражданин доказва нарасналите възможности на авторката да създаде критико-документална проза, където наред с профила на отделния творец и пълнокръвното пресъздаване на кипящия лиричен поток на времето долавяме и отделни, неповторими лични акценти, които правят картината на литературните факти по-богата и привлекателна.

Книгата на Манолова е същевременно илюстрация за развитието и особеностите в критическия почерк на авторката. Документалният подбор и емоционалната оцветеност на фактите обогатяват критическото вглъбяване, създават мащабност и раздвиженост при преценките. Със своя очерк за Д. Методиев Н. Манолова се утвърждава като критик с рядко точно виждане, с умение за портретуване на неповторим и оригинален образ, с лаконично и детайлно проникване в сложния литературен и обществен микрокосмос.

Ваня Бояджиева

„АПОКРИФНА ЛИТЕРАТУРА И ФОЛКЛОР" от ДОНКА ПЕТКАНОВА С., 1978

След класическия труд на Йордан Иванов „Богомилски книги и легенди" апокрифната проблематика у нас се асоциира с върхови моменти от родната ни култура. По тази причина у нас погледът на изследователя неизменно се отклонява от следенето на генеалогията на апокрифите в първоюдейските им и гръко-християнските варианти, за да се вдълбочи в стихията на родната ни култура. Й. Иванов се занимава изключително с богомилските моменти в познатите у нас апокрифи, Ем. Георгиев озаглави своя обзор „Литература на изострени борби в средновековна България" и отново постави акцент върху социално протестната им същност.

Донка Петканова в новата си книга „Апокрифна литература и фолклор" също така тръгна от първоюдейската художествена природа на апокрифа, за да стигне до творчеството на презвитер Еремия и тематичните цикли в народната приказка и песен с народно-социалната им осмисленост. В трудовете на българските изследователи генеалогичното изучаване отстъпва на втори план, за да се застъпи развитието им на родна почва и да се обхване широката вълна на вливането им в народната култура. В такъв смисъл в своето монографично изследване Д. Петканова не отстъпва от традицията и извървява пътя от първоюдейските апокрифи до българската народноприказна легенда. Още в началото трябва да се отбележи, че книгата представлява докторска дисертация, която за изданието е доближена до подготовката на широката публика — на места осезателно е съкратена, а научният апарат опростен. Съобразяването с читателя не е засегнало съдържателната цялост, монографичния вид, научното отношение и общата концепция са запазени.

Последователността на анализа и отношението към материала са определени до голяма стèпен от изискванията на типологическия подход. Търсенето на фолклорните корени и художествената специфика на апокрифа е изисквало пространствено-времево разпростиране от библейските царе до XIX в. и от древна Юдея и Етиопия до северните европейски брегове. Но тази почти неограничена двумерна перспектива е вкарана в границите на българската проблематика и изследването, след кратък увод, започва с разглеждане на Индекса на забранените книги като свидетелство за проникване на апокрифната книжнина в средновековна България. Извороведската стойност на т. нар. Погодинов и Киприанов индекс (преписи от български индекси, изброяващи познатите апокрифни произведения, съответно от XI и XIV в.) се приема като основа за очертаване състоянието на апокрифното многообразие у нас. В забележка на с. 27—28 са посочени и невключените в индексите апокрифни творби, като Тивериадското море, Български апокрифен летопис, Видение на пророк Исайя за последните години и др., които в голямата си част представляват оригинални български произведения. Нерегистрираните в индексите произведения се посочват за пръв път, но фактът е оставен без коментар. Подходът при изучаване на апокрифите да се тръгва от индексите е методологически плодотворен — анализът им ще позволи да се очертае хронологическата последователност на проникването и актуализацията на апокрифния фонд.

След обгледа на апокрифите (в рамките и извън рамките на индекса) се застъпва един от най-важните и съществени въпроси — за жанровата им система. Д. Петканова е постъпила твърде радикално, като е потърсила в жанрово отношение не различията, а близостта им с каноничната литература. Още в първите изречения тя категорично заявява, че „понятието апокриф не е жанрово понятие", а е свързано с „канонизацията на книгите" и идейно-съдържателните им отклонения от канона, но в никакъв случай те не представляват отделна художествена система. Отхвърляйки съдържателната класификация „старозаветни-новозаветни", тя не се съгласява и с групирането им по тематика и сюжети поради преливането им от един тип в друг. След анализ на принципите на класификация е утвърдена класификацията по жанрове, с което се разрушава митът за обособеността на апокрифите и жанровата им система се изравнява със системата на каноничната християнска средновековна литература, такова в същност е и действителното състояние на нещата.

Ново отношение виждаме и при изучаването на художествеността на апокрифите. В конкретния анализ събирателната представа за художествената им самобитност е разчленена и е намерила редица нови измерения. Отделени и характеризирани са приказният тип

повествование и външното изявяване на психиката, еднолинейността на сюжета и значението на епизода като градивен елемент, позицията на разказвача и типовете разказ, назначението на чудодейно-фантастичната хипербола и ред други особености, които показват не отделни страни, а художествената система на апокрифите. Досега анализът е вършен на равнището на съдържателно-сюжетното разнообразие или е подминаван с отбелязване на някои характерни черти. Разбира се, една глава е недостатъчна за изчерпателно проучване на художествеността, тоя въпрос заслужава специално проучване. Новото — това са резултатите и насоките за модерно типологическо и структурно-стилистично описание, което е все още твърде нетипично.

За разкриване на близостта между фолклор и апокрифи са обособени глави „Най-общи сходства между апокрифи и фолклор“ и „Древният фолклор в апокрифната художествена проза“. Обстоятелственото изясняване на въпроса е отвело към сравнения извън българската фолклорно-народностна почва, близостта се търси още при възникването им като силно фолклоризирани ранноюдейски творби. Сравнително-типологичният план е спомогнал да се открояят особеностите от общофолклорен характер, като фолклорната сниженост на битовите моменти, опоетизиране на фолклорната и природната причинност, персонификацията на абстрактното, междуметният израз на чувствата и др. Фолклорната подплата в това отношение е очевидна и обоснована, а примерите са подкрепени със сравнения от староеврейската и древногръцката митология. Присъствието на древния фолклор и фолклорното мислене в каноничните книги на Библията и апокрифната проза е подчертано и чрез изтъкване на образите и представите ,чудодейните вещи и символиката. До голяма степен в тези глави е разгледана и морфологичната схема на определени жанрове в сравнение с фолклора. Като теоретичен принцип приносен момент представлява изтъкването на двойното фолклорно въздействие. От една страна, фолклорността води от първоеврейския вариант — от възникването на апокрифите в естествена фолклорна среда, а, от друга — в развитието им на национална почва се наслагва втори фолклорен пласт, който оставя следи на конкретно-народностна обагреност. Особено ярки са тези следи при актуализацията и пречупването на определена проблематика през схващанията на ереси и идейни течения като богомилството. Разкриването на двойната фолклорна обусловеност спомага за вярното разбиране и тълкуване на връзката с фолклора и художествената им специфика.

В главата „Българските апокрифи и фолклорът“ се разглежда главно творчеството на презвитер Еремия. По-голямо внимание е отделено на Молитвата против тресавици поради близостта ѝ с езическите молитви-заклинания. Споменати са и други апокрифи, но в тази глава се чувствува осезателна нужда от предхождащо я извороведско изследване, което да очертае кръга на българските апокрифи, преработки и вмъкнати моменти. Вероятно под влияние на критиката за богомилските книги в този дял са отпаднали доста апокрифни творби, не са включени и някои от изброените в забележката на с. 26 и 27.

В третия и последен дял „Народно-поетическият свят, роден от въздействието на апокрифите“, е продължена поставената от Й. Иванов традиция на търсене преките аналогии между апокрифите и българския фолклор. За изявяване на взаимоотношенията и разпредялба на материала е използувана мотивно-тематична класификация. Присъствието на апокрифната проблематика, теми и идеи в народноприказните и песенни сюжети и мотиви е обгледано на основата на голямо количество фолклорен материал. Глави като „Мирозданието“, „Адам, Ева и техните деца“, „Борби с дявола“, „Чудните дървета“, „Задгробният мир в песните ни“ говорят за цялостно обхващане на многообразните му изяви във фолклорните произведения. Чудесният свят на апокрифите с победите на доброто и тържеството на нравственото, с поуката и битовата добродетел е усвояван от народните творци като техен собствен свят. В цялост или с отделни моменти апокрифната проблематика става предмет на нови и нови осмисляния, за да изкристализира нерядко като битова философия за гостоприемството или саможертвата, победите на доброто и наградите за страданията. Несъмнено онова, с което апокрифите привличат вниманието на народния творец, респ. и на изследователя, е нравствената перспектива на осмисляне на явленията. Над затиснатите мотиви от далечни и забравени апокрифни творби започват да се оглеждат глъбините на българската народностна психика, мисъл и философия. И ако трябва да продължим извън страниците на книгата, пренесени в друга историческа обстановка и конкретност, нерядко същите проблеми оживяват и в съвремието като схема на познат мотив или нравствена дилема. За съжаление тази обширна и благодатна проблематика няма особено много застъпници. Опозицията апокрифи-фолклор не трябва да се възприема само в тясно литературното ѝ значение, а и в един по—широк план на писмено и устно битуващи яудожествени системи като народопсихология и народна култура. Но засега широката полоса на средновековната култура съществува само в измеренията на историка на старата литература, крак на етнолог или фолклорист все още се бои да я нагази и да ни даде своята специфична интерпретация.

В своя нов труд „Апокрифна литература и фолклор“ Д. Петканова дава ново виждане на проблеми от методологическа важност, променя схващанията ни по важни въпроси, поставя началото на нови. Много от тях, като художествеността на апокрифите, изворовата стойност на индексите на забранените книги,

заслужават самостоятелни проучвания. Като слаба страна бих искал да отбележа непълнотата на раздела, засягащ българските апокрифи, който незаслужено е пренебрегнат за сметка на общотипологическите сближения. Конкретно зададеният в монографията проблем е разгледан на широка общотипологическа и литературна основа, особеностите и характерните черти са изявени на основата на обширен материал, а типологическият план е спомогнал да се видят съществените формално-структурни и художествени черти. Но макар и да се следи художествено-типологичната страна, анализът е вършен с чувство за измененията и развитието, в светлината на диахронната перспектива са показани и двойната фолклорна обусловеност, и развитието на художествената система. Като цялост книгата критично и по новому застъпва крайъгълни въпроси ис ъбужда интерес към сродената с историческия ни живот и светоусещането ни апокрифна проблематика.

Пейо Димитров

Хроника

МЕЖДУНАРОДНА НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЯ ПО СЛУЧАЙ 70-ГОДИШНИНАТА ОТ РОЖДЕНИЕТО НА Н. Й. ВАПЦАРОВ

На 6 и 7 дек. 1979 г. в Заседателната зала на парк-хотел „Москва“ се състоя Международна научна конференция по случай 70-годишнината от рождението на Н. Вапцаров. Тя беше организирана от Института за литература при БАН и Съюза на българските писатели. В нейната работа взеха участие видни български литературоведи и писатели, а също така братът на поета — Борис Вапцаров, съпругата на поета — Бойка Вапцарова и др.

За голямата популярност на Вапцаровото дело в чужбина говори фактът, че от общо 38 доклада и изказвания, изнесени на конференцията, 18 принадлежаха на литератори от чужбина. Като гости на конференцията присъствуваха културни дейци от 25 страни на света: Леонид Леонов, Евгени Винокуров, Едуардас Межелайтис, Олег Шестински, Владимир Фирсов, Виктор Хорев, Галина Илина, Нина Пономарьова, Светлана Шерлаимова, Улмаз Улмарбеков (СССР); Вилем Завада, Дана Хронкова, Хелена Бринзова, Ян Кошка, Ян Пиларж, Щефания Партошова (Чехословакия); Ярослав Ивашкевич, Юзеф Ленарт, Мария Гизгес, Тимон Пьотровски, Еугениуш Кабац (Полша); Гюнтер Дайке, Волфганг Кьопе, Уве Бергер (ГДР); Марин Сореску, Николай Моток (Румъния); Максайн Кюмин, Уилиам Мередит (САЩ); Пиер Гамара, Пиер Сегерс, Шарл Добжински (Франция); Артюр Оло, Раймон Детре (Белгия); Николас Гилен, Раул Риверо (Куба); Абели Артис Генер, Едуардо Сунига, Мануел Идалго (Испания)), Джеймс Олдридж (Великобритания); Яков Брантинг (Швеция); Кетил Хауге, Сири Свердрул Лунден (Норвегия); Леонардо Манчино (Италия); Ервин Фишер (ФРГ); Ежиту Гонсалвиш (Португалия); Золтан Кирай (Унгария); Петер Миларт (Австрия); Демирташ Джейхун, Кемал Йозер (Турция) Ахмад Сулейман ал Ахмад, Мохамед Харари (Сирия); Чонголийн Чимид (Монголия); Ганга Присад Вимал, Сати Кумар (Индия); Нгуен Сан (Виетнам); Грей Гейтенбай, Дороти Лайнсей (Канада).

В почетния президиум заеха местата си: секретарят на ЦК на БКП Стоян Михайлов, зам.-председателят на Държавния съвет Георги Джагаров, завеждащият отдел „Наука и образование“ при ЦК на БКП Никола Стефанов, първият зам.-председател на Комитета за култура Любомир Левчев, председателят на Националния комитет за защита на мира Георги Димитров — Гошкин, председателят на Съюза на българските писатели акад. Пантелей Зарев —зам.-председател на БАН, изтъкнати деятели на изкуството и културата.

Конференцията беше открита от проф. д-р Тончо Жечев — директор на Института за литература при БАН. В своето встъпително слово той се спря на кръвната връзка между творчеството на Вапцаров и традициите на българската култура, между подвига на поета-революционер и развитието на революционното движение в България. Проф. Т. Жечев подчерта, че Вапцаровото дело отново ни направи свидетели на сливането между поет и народ, личност и нация, творец и национална култура.

В докладите и изказванията на нашите и чуждестранните литературоведи делото на Вапцаров получи многостранна оценка. Пролича богатство от интерпретации, разнообразие от теми и подходи към тях — свидетелство за актуалността на Вапцаровото литературно наследство. То не само продължава да вълнува сърцата на обикновените хора, но трайно и дълбоко владее съзнанието на ли-

тературните изследователи. В този смисъл то е неразривна част от литературната проблематика на нашата съвременност.

От трибуната на конференцията неедноктатно бе изтъкната връзката на Вапцаровото творчество с изконните традиции на българската култура и същевременно бе подчертано, че Вапцаров е поет на човечеството, поет на всички хора по света. Тази мисъл бе развита в основната група доклади, изнесени през първия ден на конференцията. В своя доклад „Никола Вапцаров — раждането на поета-новатор“ проф. Пенчо Данчев заяви, че стиховете на Вапцаров, преведени на почти всички езици по света, се нареждат сред най-великите постижения на световната революционна поезия. Докладът на Игор Золотуски от СССР „Вапцаров и историята“ беше посветен на проблема, как историческата драма на епохата става смисъл и съдържание на Вапцаровата поезия и по този начин тя надживява времето и продължава да ни вълнува и днес. Акад. Петър Динеков в доклада си „Вапцаров в развоя на българската поезия“ се постара да определи мястото на поета в контекста на нашия литературен процес, връзката на неговата лирика с традициите на фолклора и с опита на творци като Ботев и Яворов. Ст. н. с. д-р Боян Ничев в доклада си „Вапцаровата поезия в българската литература и в духовните търсения на века“ разгледа творчеството на Вапцаров като синтез и резултат на различни идейни и стилови търсения в нашата литература и в европейската литература на XX в. Литературният критик Петър Велчев в доклада си „Никола Вапцаров, или границите на човешкото“ се спря на проблема за универсалния, общочовешки характер на Вапцаровата поезия, разгледа синтетичната, многообразна природа на Вапцаровия лирически герой, която сродява лириката на Вапцаров с жанра на епоса и драмата. Докладчикът подчерта, че творчеството на Вапцаров е мост между поезията на пролетарската класа и голямата общочовешка и общонационална поезия на нашия век.

За многостранното осветляване на Вапцаровото художествено дело допринесоха докладите, посветени на някои специфични проблеми, свързани с житейския и творческия път на поета. Към тази голяма група спадат докладите, разкриващи черти от поетиката на Вапцаров, връзката му с други писатели, проблеми на авторовата личност, проблеми на традицията и новаторството и т. н. Докладчиците се спряха по-конкретно на въпроса за литературната приемственост между Вапцаров и Георги Караславов (проф. Христо Дудевски), мястото на СССР и ролята на съветската литература в творчеството на Вапцаров (проф. Васил Колевски), единството на Вапцаровата личност (Димитър Кирков), типологичния паралел между Вапцаров и френския писател Антуан дьо Сент Егзюпери (Магдалена Шишкова), връзката на Вапцаровата поетика с поетиката на киното (Сабина Беляева), Вапцаров и философската проблема за отчуждението (Георги Цанков), отношението на Вапцаров към други наши големи поети — въз основа на лични спомени (Бойка Вапцарова), ролята на народната песен от Банско като вдъхновителка на Вапцаров (Мария Радонова), спецификата на Вапцаровия поетичен синтаксис (Войчех Галонзка — Полша), проблема за саможертвата у Вапцаров (Христо Йорданов), поезията на Вапцаров като средство за активизиране и революционизиране на народните маси (Катя Янева), Вапцаров и машините (Иван Сарандев), поезията на Вапцаров в Полша (Ангел Тонов) и т. н.

Докладите на Йордан Василев („Никола Вапцаров и Иван Хаджийски“), Елена Димитрова („Прозата на Вапцаров“) и Вихрен Чернокожев („Вапцаров като литературен критик“) засегнаха някои по-слабо проучени проблеми на Вапцаровото творчество и разкриха нови, непознати страни от личността на поета. Интересни спомени за своя брат сподели Борис Вапцаров.

По-голямата част от докладите, изнесени от чуждестранните литературоведи, бяха посветени на въпроса за преводите, изданията и възприятието на Вапцаровата поезия в чужбина.В тях името на Вапцаров беше поставено наред с имената на най-големите поети на нашия век. В рамките на тази проблематика се изказаха проф. Виталий Злиднев и проф. Нил Гилевич (СССР), проф. Зденек Урбан (Чехословакия), д-р Дитмар Ендлер (ГДР), Шарл Моас (Белгия), Марио Лунета и Марио де Микели (Италия), Хуго Хуперт (Австрия), Костас Валетас (Гърция) и др.

Интересно е да се отбележи, че повечето от чуждестранните гости са не само литератори, но и преводачи на Вапцаров. Те са не само ценители, но и познавачи на Вапцаровата поезия. Един от тях — Фридрих Хитцер (ФРГ), тържествено връчи на директора на Института за литература проф. д-р Тончо Жечев току-що публикувания на немски език том със стихове на Вапцаров, излязъл от печат в мюнхенското издателство „Дамниц“. Друг преводач на Вапцаров — Питър Темпест (Англия), заяви, че поезията на Вапцаров го е научила да пише стихове на родния си език и че той цял живот ще счита Вапцаров за свой учител в поезията.

В изказванията на чуждестранните гости Вапцаров беше сравняван с поети като Байрон, Шели, Пушкин, Иржи Волкер и Маяковски, с поети-антифашисти като Федерико Гарсия Лорка и Робер Деснос. Петер Юхас (Унгария) говори за връзката между Вапцаров и загиналите в борбата за национална и социална свобода писатели Христо Ботев, Алеко Константинов, Гео Милев. Той подчерта, че българските поети винаги са се противопоставяли на насилието, винаги са били в центъра на обществения живот на нацията. Норберт Рандов (ГДР), след като направи паралел между културно-историческата съдба на Ма-

кедония и тази на Австрия, категорично се противопостави на опитите на някои кръгове от Скопие да фалшифицират националната принадлежност на Вапцаров. Той заяви, че е абсурдно и немислимо Вапцаров да бъде наричан македонски поет. Ектор Агусти (Аржентина) разграничи идеите на Вапцаров от екзистенциалистичната философия на Албер Камю. Жак Гошрон (Франция) каза, че вижда у Вапцаров събрат от френската съпротива, че стиховете на нашия поет му напомнят за стиховете на френските поети, загинали в борбата срещу нацизма. От докладите и изказванията на чуждестранните литературоведи и писатели пролича голямата популярност на Вапцаровото революционно и поетично дело в много страни на света.

Състоялата се в София двудневна Международна научна конференция по случай 70-годишнината от рождението на Н. Вапцаров бе закрита от директора на Института за литература при БАН — проф. д-р Тончо Жечев. Той изрази задоволството на нашата културна общественост от факта, че на заседанията на конференцията личността и делото на Никола Вапцаров са били предмет на задълбочено и многостранно изследване. Той сподели също така своята радост, че творчеството на Вапцаров продължава да печели приятели и почитатели в различни краища на нашата планета.

Йорданка Стефанова

SOMMAIRE

La pensée littéraire — Programme à long terme pour le développement selon un rythme harmonieux de la personnalité 3

Chefs-d'oeuvre de la pensée esthétique mondiale

Paul Valéry — Introduction à la méthode de Léonard de Vinci 7

Profils

Zdravko Petrov — Slavtcho Krassinski 20
Constantin Elenkov — Boris Deltchev 32
Jeanne Nicolova-Galabova — Structure, psychologie et dynamique du dialogue 38
Nina Pantéléeva — Le problème du sens de la vie humaine dans la poésie de P. P. Slavéïkov 58
Nicolaï Daskalov — „Cendres" — roman de l'époque de Napoléon et le destin polonais 73
Nicolaï Tsv. Kotchev — De la question du „mimesis" durant les premiers temps de la littérature chrétienne et byzantine 90

Euquêtes

Dimitre Tzolov — „Sans poésie il n'y a pas de théâtre. . ." (chez Lubomir Ténev) 98

Comunications scientifiques

Pirin Boïadjiev — Critations et épigraphes de V. Hugo dans l'oeuvre de Ivan Vazov 111
Evghénia Makarenko — La présence de l'ancienne Bulgarie dans la prose ukrainienne contemporaine 121

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires soviétiques et belges 127

Revue

Vanya Boïadjieva — „Dimitre Méthodiev" par Natacha Manolova 131
Péyo Dimitrov — „Littérature apocryphe et folklore" par Donka Petkanova 134

Chronique

Yordanka Stéfanova — Conférence internationale scientifique, à l'occasion du 70-ème anniversaire de la naissance du poéte Nicolas Vaptzarov 136

СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ ПРИЕМА ЗА ПУБЛИКУВАНЕ СТАТИИ С ОБЕМ ДО 40 СТАНДАРТНИ МАШИНОПИСНИ СТРАНИЦИ. РЪКОПИСИ, НАДВИШАВАЩИ ТОЗИ РАЗМЕР, НЕ СЕ РАЗГЛЕЖДАТ ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Чапаев“ 52, бл. 9, 1113 София, тел.73-31 (вътр. 39-94)

© Институт за литература при БАН 1980 c/o, Jusautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *Ел. Котева*

Дадена за набор на 10. I. 1980 г. Подписана за печат на 25. III. 1980 г. Формат 700 × 1000/16
Печатни коли 8,63 Издателски коли 11,18 Тираж 1920 Изд. индекс 7734

Печатница на Издателството на Българската академия на науките
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчка 153