

10

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ПЕТА

МИСЪЛ • 1981

## ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ПЕТА

## МИСЪЛ • 1981

## СЪДЪРЖАНИЕ

ЛМ — Вместо приветствие	3
<i>1300 години българска държава</i>	
Магда Карабелова-Панова — Исторически извори и историческа правда в „Старопланински легенди“ на Йордан Йовков	10
Александър Кьосев — Мотивът за древното в българската литература от 20-те години на XX в.	21
<i>Чуждестранната наука за българската култура</i>	
Хилде Фай (ФРГ) — Българско културно наследство в Германия — Григорий Цамблак на вселенския събор в Констанц — 1418 г.	30
<i>90 години от рождението на Иван Мешекон</i>	
Александър Йорданов — Литературнокритическите възгледи на Иван Мешекон	37
* * *	
Снежана Зарева — Между доброто и злото (Наблюдения върху „Под манастирската лоза“ от Елин Пелин и „Антихрист“ от Емилиян Станев)	57
Димитрина Михайлова — Пенчо Славейков и творчеството на Пушкин	69
Иван Гранитски — Поетическото самосъзнание като воля за движение	86
Веселин Вапорджиев — Типологични аналогии на „Нощем с белите коне“ с романите „Кипенберг“ на Дитер Нол и „Хомо Фабер“ на Макс Фриш	103
<i>Проблеми на художествения превод</i>	
Венцеслав Константинов — Творческото развитие на преводача (Наблюдения върху някои преводи от немски език)	112
* * *	
Симеон Хаджикосев — Един живот като роман	123
<i>Научни съобщения</i>	
Ана Подвързачова — Малко повече от спомени	132
Стоян Илиев — Писма между Иван Радославов и Теодор Траянов	145
Марина Чемоданова (Москва) — Трудно поприще	159
<i>Из чуждестранния печат</i>	
Литературни списания от Австрия, Куба и САЩ	164
<i>Преглед</i>	
Пантелей Зарев — „Проблеми на теорията на сатирата“ от Росица Димчева	172
Вихрен Чернокожев — „Асен Разцветников“ от Любомир Стаматов	175
Анисава Милтенова — „Черноризец Храбър. О писменехъ.“ от Алда Джамбелука-Коссова	177
Панко Анчев — „Монолог с вариациями“ от Игор Золотуски	181
* * * Годишно съдържание на сп. „Литературна мисъл“ за 1981 г.	184

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

ЛМ — В замену приветствия

*1300 лет болгарскому государству*

- Магда Карабелова-Панова — Исторические источники и историческая правда в „Старопланински легенди“ Йордана Йовкова 10  
 Александр Кьосев — Мотив о древном в болгарской литературе 20-ых годов XX-го века 21

*Иностранная наука о болгарской культуре*

- Хилде Фай (ФРГ) — Болгарское культурное наследие в Германии — Григорий Цамблак на вселенском соборе в Констанце в 1418 году 30

*90 лет со дня рождения Ивана Мешекова*

- Александр Йорданов — Литературно-критические взгляды Ивана Мешекова 37

\* \* \*

- Снежана Зарева — Между добром и злом (Наблюдения над „Под манастирската лоза“ Елина Пелина и „Антихрист“ Эмилияна Станева) 57  
 Димитрина Михайлова — Пенчо Славейков и творчество Пушкина 69  
 Иван Гранитски — Поэтическое самосознание как воля движения 86  
 Веселин Вапорджиев — Типологические аналогии „Ношем с белите коне“ с романами „Кипенберг“ Дитера Нола и „Хомо Фабера“ Макса Фриша 103

*Проблемы художественного перевода*

- Венцеслав Константинов — Творческое развитие переводчика (Наблюдения над некоторыми переводами с немецкого языка) 112

\* \* \*

- Симеон Хаджикосев — Одна жизнь как роман 123

*Научные сообщения*

- Ана Подвырзачова — Немного больше воспоминаний 132  
 Стоян Илиев — Письма между Иваном Радославовым и Теодором Траяновым 145  
 Марина Чемоданова (Москва) — Трудное поприще 159

*Из зарубежной печати*

- Литературные журналы Австрии, Кубы и США 164

*Обзор*

- Пантелей Зарев — „Проблеми на теорията на сатирата“ Росицы Димчевой 172  
 Вихрен Чернокожев — „Асен Разцветников“ Любомира Стаматова 175  
 Анисава Милтенова — „Черноризец Храбър. О писменехъ“ Алды Джамбеллуки-Коссовой 177  
 Панко Анчев — „Монолог с вариациями“ Игоря Золотуского 181  
 \* \* \* Годовое содержание журнала „Литературна мисъл“ за 1981 год. 184

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

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

## ВМЕСТО ПРИВЕТСТВИЕ

Редакцията на сп. „Литературна мисъл“ има особени основания да поздравя най-горещо акад. П. Зарев по случай неговия честит 70-годишен юбилей, да му изкаже своите сърадвания и благопожелания за по-нататъшна плодотворна дейност и жизнена бодрост, да изрази и признателността на хилядите читатели на списанието, които в продължение на четвърт столетие са намирали на страниците му осветлени в една или друга степен едни от най-актуалните въпроси на литературознанието. Именно акад. Зарев бе един от най-ревностните инициатори за създаване на едно ново специализирано литературоведческо списание още в първите месеци след историческия Априлски пленум на ЦК на БКП. И ето вече цели 25 години е неизменен главен редактор на „Литературна мисъл“ — орган на Института за литература при Българската академия на науките. Под ръководството на П. Зарев и най-пряко участие в списването му списанието укрепна и се утвърди като авторитетен научен орган на националното ни литературознание, спечели интереса и уважението и на световната славистична и българистична мисъл, пък и на хората, които се занимават с по-общите въпроси на естетиката, на теорията на изкуството. „Литературна мисъл“ стана истинска трибуна на новия етап в развитието на литературната ни наука, на обновителния априлски дух, който се утвърди в цялостния ни обществен и духовен живот и който дух изведе националната ни творческа мисъл на най-големи висоти, намерил възплъщение в непреходни естетически, научни и общокултурни ценности. Рожба на плодотворната априлска линия на партията, линия, обоснована и осъществявана с марксистко-ленинска далновидност от др. Т. Живков, редакцията на списанието осъзна своевременно и възприе тая линия, за да я реализира системно, последователно и неотклонно в своята организационно-ръководна и научнотворческа дейност. И тук именно заслугите на главния редактор П. Зарев са неоспорими, заслужават всякакво признание и най-висока оценка.

В онези следаприлски месеци на 1956 г. не бяха мнозина, които вярваха, че все още малобройният в кадрово отношение Институт за литература при БАН ще може да организира и поддържа едно списание, което, провеждайки новата партийна политика в областта на духовно-интелектуалния ни живот, да поведе борба за преодоляване на догматизма и схематизма, на вулгарния социологизъм, на всевъзможните опростителски рецидиви, нанесли немалко вреди и в литературознанието, в мисленето и практиката на творческата ни интелигенция.

П. Зарев бе един от онези, които разбираха жизнената необходимост от едно ново литературоведческо списание, което да обедини силите в национален мащаб, и се пристъпи към творческо обсъждане на многообразните проблеми, които стояха пред литературния и общокултурния фронт при създаващата се нова общественно-политическа атмосфера, предлагаща условия за преодоляване на всякаква догматика и разгръщане на научни дискусии. Нещо повече — осъзнал тези повели, той се зае с подчертана всеотдайност и прозорливост списанието

да се превърне в стожер на творческата марксистко-ленинска общоестетическа и литературоведческа мисъл.

И наистина — не мина много време и към списанието бяха привлечени за сътрудници хора от различни поколения и среди, както и някои учени от Съветския съюз и други страни. На страниците на „Литературна мисъл“ се появиха за първи път и много нови имена на млади хора, които по-късно се утвърдиха като активни дейци на литературоведския фронт. В редакционната колегия се утвърди истинска творческа атмосфера при обсъждане както профила и насоката на списанието, така и на конкретните материали. В това отношение личността на Зарев играеше особено благотворна роля. Той прояви подчертани качества като ръководител и литературен деец, с един непосреден усет и разбиране за новото и перспективното, за исторически необходимото и научно обосноващото, за онова, което е в духа на партийната политика, на творческата марксистко-ленинска методология, както и за онова, което противоречи на нейните изконни принципи. Неслучайно именно на страниците на „Литературна мисъл“ се появиха подчертано новаторски статии по тематика, по дух и концептуалност както по въпроса на литературното наследство и съвременна литература, така и по въпросите на естетиката и литературната теория. При широките колективни обсъждания на представените или поръчани статии се откриха подчертани усилия за преодоляване на опростителските и догматичните рецидиви от близкото минало и се тръгне по пътя на едно научнотворческо тълкуване на литературните явления и разкриване на обективните и субективните предпоставки на литературния процес. В този дух бяха и редицата дискусии, организирани на страниците на списанието. Главният редактор не само насърчаваше усилията в тая насока, посрещаше с разбиране всеки опит за един новаторски подход към литературата в нейното многовековно развитие, но и сам разгърна на страниците на списанието активна литературоведческа дейност. Тази дейност вече бележеше един нов етап в собственото му развитие като литературен критик, теоретик и историк. Но в много отношения тя чертаеше и насоките, търсенията, домогванията на националната ни литературоведческа мисъл, бележеше някои от ярките ѝ завоевания. На страниците на „Литературна мисъл“ се появиха едни от най-оригиналните по дух и концепции статии на П. Зарев, които по-късно прераснаха в обстойни студии, в монографии и книги.

Достатъчно е само да прелистим 25-те годишнини на списанието, за да се уверим колко много въпроси са били интерпретирани на неговите страници от перото на Зарев, колко много нови проблеми са били подхванати из различните области на литературознанието. А и колко много интересни, с непреходна значимост статии от други автори са се появили не без съдействието и насърчението на главния редактор на списанието. Не ще бъдем далеч от истината, ако се каже, че по публикациите на неговите страници може да се проследят усилията на литературознанието ни да разшири своята тематика и проблематика, да навлезе в нови области, да погледне от нови страни и със съвременен научен поглед на многовековното ни и съвременно литературно развитие, да се разгледат някои специфични въпроси на естетиката, на литературната теория и критика, да се запознаят българските читатели и с постиженията на световната научна мисъл.

За всичко това не можем да не бъдем признателни на П. Зарев, който превъоръжавайки се сам с нови концепции за явленията от духовно-интелектуалната област, съумя да съгледа своевременно и новата насока, която трябва да следва списанието в съответствие с общия априлски дух, настъпил в духовния ни живот през последното четвърт столетие. А, както е известно, в литературния живот през този период, особено в началните години, се проявяваха и някои противоречиви тенденции, някои нездрави увлечения, на които трябваше да се дава

отпор. И за тяхното преодоляване Зарев проявяваше подчертана тактичност, житейска умъдреност и далновидност. Без да прави компромис с основните принципи на марксистко-ленинската методология, с класово-партийния подход в оценката на художествени явления и литературоведчески концепции, той се стремеше било при обсъжданията в редакцията, било в лични беседи с научни аргументи спокойно, с един доброжелателен тон да убеди авторите на подобни писания, да им посочи къде и в какво съжденията им са неправилни от гледище на комунистическата идеология, кое противоречи на обективните закони на литературното и научно развитие, отклонява се от материалистическата мисловност. И със своите чисто човешки качества, благосклонен и благоразположен към всеки, който работи и търси истината, той бързо печелеше доверието на събеседника си и го предразполагаше към откровен разговор. Особено насърчаваше онези, които се стремяха към едно по-широко антидогматично разбиране на художествените процеси и явления, които бяха обладани от съзнание за надмогване на трафаретното, на схематично-примитивното в подхода към духовно-интелектуалните явления. С уважение винаги се отнася към търсещата мисъл, насочена към нови, неизследвани области, към нова проблематика, към една по-комплексна трактовка на художествените явления, на творческите процеси. И едновременно с това своевременно предупреждава за всяко волно или неволно отклонение в идеалистическа, антимарксистическа насока.

Несъмнено подобни качества на редактор-ръководител от нов априлски тип П. Зарев бе способен да прояви, защото самият той бе тръгнал решително по пътя на собственото си превъоръжаване и преосмисляне на изминатия път, бе дълбоко осъзнал историческата и научна необходимост литературознанието ни да излезе на нови подстъпи, да завладее нови терени. И това му съзнание сякаш оплоди и активизира огромната му творческа енергия, изпълни го с решимост да бъде в челните редици за извеждането на литературознанието ни към нови хоризонти.

Именно през последните 25 години, успоредно с усилията да утвърди „Литературна мисъл“ като най-авторитетно литературоведческо периодическо издание, съзвучно с новите тенденции и процеси в националната и световната марксистическа наука, П. Зарев прояви и една рядко интензивна историко-литературна, теоретико-естетическа, критико-оценъчна дейност, която респектира с богатата си тематика и проблематика, с широкия си диапазон, с новаторската си целенасоченост. Чрез неговите трудове литературознанието ни се домогна до нови завоевания, националното ни литературно развитие бе изследвано от нови страни и аспекти, навлезе в нови области. В негово лице литературното ни наследство и съвременната ни литература намериха свой ревностен изследовател и углъбен тълкувател, който откриваше с любов и непредубедено големи естетически ценности и у писатели, разглеждани твърде стеснено или еднопосочно в миналото или в по-ново време.

Климатът, създаден на идеологическия фронт след Априлския пленум от 1956 г., се оказва особено благоприятен за бързата изява на търсещата му мисъл, съзвучен с изконните му усилия да продължи делото на Д. Благоев, Г. Бакалов, Т. Павлов, да осъществява при новите социално-исторически и културно-психологически условия партийната линия в областта на литературната наука и критика. Това съзвучие между обективни процеси и лично умонастроение, между социално-идеологически повели и собствени прозрения, резултат на критическа преоценка и методологическо съзряване, се оказва особено плодотворно за пълно разгръщане на творческите възможности на П. Зарев. Затова и еволюцията, активността, които настъпиха в цялата му мисловност и литературоведческа практика, бяха така осезаеми и плодотворни, така респектиращи със своята проницателност и широта при осветляване на разнообразната проблематика. Отсега ната-

тък Зарев еднакво углъбено ще търси да изследва както социално-историческите, така и индивидуално-психологическите предпоставки на литературните явления и процеси. Смело поставя въпроса за ролята на творческата индивидуалност — в нейната всеобхватност като интелектуално и емоционално същество, с народностните ѝ предразположения и психически строй, с нравствените ѝ идеи и културни пориви. Все по-настойчиво и категорично се откроява стремежът на главния редактор на „Литературна мисъл“ към едно по-обемно по проблематика и мащаби литературоведско мислене, към по-углъбена естетико-психологическа трактовка на творческата личност, на художествените явления. Зае се да хвърли повече светлина върху такива естетически категории като художественост и идейност, народност и партийност, художествено направление и творчески метод, художествен стил и личен почерк, творческа свобода и художествено световъзприемане, естетически идеал и народопсихология и т. н. Проблема за творческата личност, с който толкова много спекулират в буржоазното литературознание, Зарев търси да осветли откъм нови страни, иска да види преди всичко диалектичното взаимодействие между обективното и субективното в творческия процес, в самата индивидуалност на писателя.

Ако преди заниманията със стила отвеждаха най-често към самоцелни естетско-формалистични анализи, сега той иска да покаже как чрез едно по всеобхватно третиране на особеностите на писателското световъзприемане и художествени изяви може да се навлезе в „светая светих“ на твореца, да се разкрие генезисът на неговото произведение, да се видят отделните му пластове, идейно-нравствените компоненти на цялостната му структура.

В края на 50-те и началото на 60-те години, когато от различни страни се надигаха гласове срещу социалистическия реализъм и се полагаха завидни усилия да бъде дискредитиран в неговата новаторска идейно-естетическа същност, Зарев посвети много сили, за да разкрие някои негови изконни черти и принципи, неговата новаторска природа, както и приемствеността му с преходното духовно-интелектуално наследство. И в тая връзка той ще обосновава националните особености на социалистическо-реалистическата литература, единството на националното и общочовешкото в нея, както и взаимовръзката, която съществува между националните и общочовешките художествени традиции и литературата на нашата социалистическа епоха. Тази именно нова литература, продължавайки и преосмисляйки традицията, навлиза и в нови естетически области, домогва се до нови обществено-философски, нравствено-психологически трактовки на социалните и духовните явления.

Съзнавайки колко многостранен, сложен и противоречив е процесът на създаване на художествени ценности през различните епохи, заедно с това изследвачът разбира и не по-малко сложния път, който изминава теоретико-научната литературна мисъл в стремежа си да тълкува, обяснява и оценява художествените явления. Неоспорими са заслугите на Зарев и за утвърждаване на едно ново творческо разбиране както на отделните литературни направления и течения, така и за даване на едно ново тълкуване на писатели с по-сложен и противоречив път на развитие.

При това той не е от онези, които остават при веднъж казаното. Непрестанно е в размисъл как да се приближи по-плътено до истината — понякога толкова сложна и трудно уловима. Затова и многообразните въпроси на съвременното литературознание в различните му области не отпадат никога от погледа на учения. Към тях той се връща непрестанно, разглежда ги в един или друг аспект в отделните си статии и книги, като непрестанно обогатява наблюденията си, углъбява съжденията, уплътнява характеристиките, аргументацията става по-разгърната и убедителна. Едно все по-углъбено навлизане в специфичните страни на творческия процес, по-непосредно сродяване с психологията и нравствения

свят на писателя, все по-дълбоки размисли върху развойните линии на националната ни литература и подчертани усилия да се тълкува тя върху една широка национално-философска и народностно-психологическа основа, да се уловят социологическите и естетическите начала, обуславящи литературното развитие — характеризират многобройните студии на Зарев през последното четвъртстолетие, част от които за първи път бяха публикувани на страниците на „Литературна мисъл“.

Усилията му в тая насока и безспорните завоевания, до които се домогва, се открояват най-пълно в многотомния му труд „Панорама на българската литература“. Тук умело са вплетени подходът на литературния историк с тези на теоретика и критика, на народопсихолога. Етапите на историко-литературното ни развитие са очертани на фона на националната съдба на българския народ; художествените явления и творчески личности са разгледани в тяхната взаимно-обусловеност от идейните и обществени движения на времето, в най-тясна връзка с народопсихологията на българина. Обществено-културните обзори, литературноисторическите интерпретации са съпътствувани от разгърнати естетико-психологически наблюдения и критически анализи. Налице е явен стремеж за философско осмисляне на духовните процеси, за едно непосредно съпреживяване на художествената творба. От една всеобхватна комплексна трактовка се откроява и атмосферата на времето, и физиономичното в личността на твореца — с неговите граждански и естетически пориви, с нравствените му възрения. Долавяме неговата самобитност при концепиране и художествено пресъздаване на житейски и духовни проблеми, чувствуваме съзвучието на художествените ценности от миналото с нашата нова съвременност. И ведно с всичко това пред нас се откроява и личността на изследвача с неговия мисловен и емоционален свят, със способността му да анализира и съпреживява, да доразвива и преосмисля постигнатото някога с оглед на новите потребности на човека, на времето.

Наред с всичко друго „Панорамата“ свидетелствува как могат синхронно да бъдат използвани отделните литературоведчески дисциплини — всяка със свои специфични подходи, средства и задачи за решаване, за да се осветлят многообразните компоненти на литературния процес с неговите характерни особености за всяка епоха. Очевидно такъв един комплексен подход се оказва твърде плодотворен, за да се предпази изследвачът от различни увлечения — било от прекомерно социологизуване и гносеологизуване, било по самоцелни формалистични анализи, било по безкрило описателство. Боравейки свободно с прийомите на социологията и психологията, той не изпада в схоластично социологизуване и психологизуване. Навлизайки в тъканта на произведението, в неговата жанрова и емоционална структура, той не стига до естетско-догматични, откъснати от съдържанието дисекции. Предпазвайки се от всякакви схеми и догми, той търси непредубедено и честно истината — социална, естетическа, народопсихологическа. Той съзнава колко трудно уловими са понякога многообразните предпоставки, обусловили раждането на една творба, колко сложни са пътищата от замисъла до конкретната естетическа реализация.

Национална съдба, национален характер, национална поетика — ето модела на литературното развитие, който Зарев извежда от Паисий насам. Народната съдбовност става и съдба на литературата ни — такъв е неговият генерален извод, който ни дава ключа да разберем историческото движение на социалното и духовното ни битие. И на основата на тая диалектика той разкрива големите социално-нравствени, идейно-естетически богатства на литературата ни, обосновава нейната национална самобитност и общочовешко звучене, сочи как чрез националното българският писател осмисля общочовешкото, как литературата ни участва в световния литературен процес. Съзнанието, че динамиката е



присъща на всяко творчество, че противоречията съпътствуват и големите творчески личности, налага и критериите на изследване да бъдат все така гъвкави и диалектически, теоретически и исторически обосновани, идейно-методологически адекватни, за да се уловят ония неизменни приливи и отливи в художествения живот, социалните и естетическите, народностните и хуманистични превъплъщения. Следвайки перипетиите в противоречивото обществено и литературно развитие, с крушението и смяната на светогледни и художествени направления, Зарев чертае параметрите, в които се извява художествената и научната мисъл на времето, характеризира позициите на писатели и поети, разкрива техните лични житейски драми и духовни ламтежи, блужденията и прозренията им, скицира структурата и типологията на литературния процес.

Така пред нас се откроява многоликият профил на литературния живот с характерните му светлини и сенки, с неизбежните извисявания и спадания, с онези зигзаги в търсения и прозрения, съпътстващи дейността на мнозина представители на литературата. Със своята раздвижена, богато нюансирана и емоционална мисъл изследвачът ни кара да почувствуваме специфичния аромат на тая многобагрена картина, да съпреживяваме ведно с него житейските съдби и художествените произведения, да почувствуваме по-непосредно трагично-драматичната, величаво-борческа съдба на българската народност, с нейната психология, социални, културни и нравствени домогвания.

Заревата концепция за развитието на националната ни литература е съпроводена и от дълбокото му убеждение за нейното световно значение. Бидейки сеизмограф на националната съдба и отражение на националния характер, тя е решавала проблеми и от общочовешка значимост, създавала е творби с непреходни идейно-естетически стойности. Внушавайки стоицизма, с който народът ни е понасял толкова много изпитания и се е опазил от обезличаване, вдъхновяван винаги от идеята за род и родина, правейки ни съпричастни на драматични исторически събития, тя, литературата, е разкривала и общочовешкото, решавала е големите проблеми „занимавали мисълта и въображението на човечеството“. Затова и един всеобхватен хуманизъм пронизва художествената ни книжна още от Средновековието насам, хуманизъм, извиращ и от националната ни съдба, и от онова непрекъснато общуване, което непрестанно се е осъществявало с великите постижения на световната литература.

Литературоведческите интереси на П. Зарев имат неимоверно широк диапазон. Те не се ограничават само върху проявите на художествената мисъл — в миналото и в наше време, а се простират и над всички области на литературознанието. Занимават го както литературно-художествените процеси и явления, така и развойните линии и съвременно състояние на научнотеоретическата, критико-естетическата мисъл, с нейните различни направления и представители. А следи и световното литературно развитие, поне в неговите най-ярки прояви и тенденции. Практиката му на литературен критик, историк и теоретик го кара да обръща взор и към специфичните проблеми на отделните литературоведчески дисциплини, участващи най-непосредствено в литературния процес, вземащи най-активно и непосредствено участие във формирането на идейно-естетически позиции и художествен вкус, на обществено-философските възрения на читателя. И заниманията в тия области са продиктувани от съзнанието за необходимостта да се разкриват и утвърждават принципите на материалистическата естетика, на марксистко-ленинско литературознание, да се води борба срещу идеалистическите формалистични теории, срещу буржоазната идеология в различните ѝ превъплъщения и съвременни прояви. С изострянето на идеологическите конфронтации и навлизането им във всички сфери на духовно-интелектуалния живот зачестяват и усилията на Зарев да изясни някои теоретико-методологически аспекти в схващанията на буржоазните апологети, да разкрие дълбоките

различия между марксистическото и съвременното буржоазно-идеалистическо литературознание и в световен мащаб. Разбира се, това не значи, че той не вижда и не оценява рационалните моменти в дейността на ония литератори, които, без да бъдат марксисти, непредубедено и честно са следвали логиката на фактите и благодарение на голямата си ерудираност са стигнали до материалистически концепции за литературното развитие. И в тая област съществува исторически обусловена приемственост. Историята на нашето българско литературознание най-добре потвърждава тази приемственост.

Излязлата в последно време двутомна „Теория на литературата“ с широтата и компетентността на поставените и разгледаните проблеми, засягащи и най-специфичните страни на литературното творчество, на естетическото мислене, на творческия процес, е забележително явление в тая толкова сложна и неизследвана още област на изкуството.

Изобщо в десетилетната, интензивна и плодотворна дейност на неуморния български литературовед наблюдаваме едно непрестанно обогатяване на теоретико-критически концепции, разнообразяването на изходни концептуални начала, углъбяване на анализите, разширяване на синтезите. Откроява се един все по-растящ стремеж към философско-естетическо и народностно-психологическо осмисляне на културно-историческите процеси, на конкретните литературни явления или на по-цялостни художествени направления, периоди и тенденции. И успоредно с това — неотслабващи плодотворни усилия за едно по-всеобхватно творческо овладяване и развиване на марксистко-ленинската методология, за разширяване и актуализиране на нейните принципи в съзвучие с потребностите на нашата съвременност и ръста на литературоведческото мислене. И цялата тази интензивна научна дейност, която с най-добрите си завоевания представлява новаторско явление в съвременния литературен живот, е подхранена и от мисълта за неизмеримата роля на литературата, на литературознанието, за народностно и духовно извисяване, за формиране на национално и социалистическо съзнание, за приобщаване към големите световни художествени и научни ценности, за културно-естетическо съзряване, за активизиране усилията на човека, за да бъдат осъществени великите хуманитарни идеи на нашето време.

Ето цялата тази многообразна и плодотворна литературоведческа дейност на акад. П. Зарев не можеше да не се отрази благотворно върху характера и насоката, върху съдържанието и духа на сп. „Литературна мисъл“ през целия му четвъртвековен живот. Да излезе с нова идея относно разработване на страниците на списанието на един или друг проблем, да предложи създаването на нови рубрики, да бъдат поканени да участвуват със статии представители на хуманитарното знание от различни страни и поколения, да поощрява появата и на дискуссионни материали или статии от близки научни области, които имат някакъв допир с художествената дейност, да напише уводна статия по актуален проблем, наложен от повелите на деня — бе обикновена практика в дейността на главния редактор. А със своята тактичност и деликатност, с уменията да изслушва и уважава мнението на другите, да търси да обедини хората и да притъпява противоречията, той създава извънредно благоприятна атмосфера в работата на редакционната колегия. Затова и нашата признателност е толкова по-голяма към др. Зарев, към когото отправяме и най-топли благопожелания за по-нататъшна плодотворна дейност. Нека тези думи послужат вместо приветствие към главния редактор на сп. „Литературна мисъл“ по случай неговия честит 70-годишен юбилей и като стимул за по-нататъшни усилия за извеждане на списанието на още по-високо научнотеоретическо равнище, за да развива националното ни литературознание в съответствие с изискванията на нашата социалистическа съвременност, на марксистко-ленинската идеология.

*Редакционна колегия на  
сп. „Литературна мисъл“*

## ИСТОРИЧЕСКИ ИЗВОРИ И ИСТОРИЧЕСКА ПРАВДА В „СТАРОПЛАНИНСКИ ЛЕГЕНДИ“ НА ЙОРДАН ЙОВКОВ

*Магда Карабелова-Панова*

Въпросът за изворите на Йовковото творчество е значим и интересен. Макар и нееднократно поставяна, проблематиката все още не е изчерпана и представя възможности за необходими допълнения и уточнения, за обобщения и изводи, свързани както с метода, така и със стилистиката на големия български писател.

Необходимо е още в началото да обърнем внимание върху факта, че понятието „извор“ не е напълно уточнено в нашето литературознание. Независимо от трудностите, които подобна неуточненост създава, като работно понятие то се оказва достатъчно операционално, защото предлага конкретни възможности за проучване на взаимовръзките, зависимостите и трансформациите на онези външни импулси, опорни точки, устни разкази или разнообразни писмени свидетелства и документи, които авторовото съзнание е потърсило предварително или е намерило случайно в процеса на работата.

За да се изясни проблемът за изворите на художественото творчество и за реалиите на литературната творба като част от тях или по-точно като вид изворов материал, е необходимо да се извърши една твърде сложна и прецизна категоризация с оглед на граничното място, което извороведческото литературознание заема между литературата по същество и помощните му науки.

Без да си поставяме задачата да изследваме този голям актуален проблем, изискващ специалното внимание на теоретиците и историците на литературата, ще подчертаем следното: терминологическото уточняване се затруднява поради смесването на историческото понятие „извор“ с литературоведческото — две твърде различни по същността си категории. Не е достатъчно изследван и въпросът за границата между изворите на литературната история и изворите на художественото творчество.

В тази връзка ще отбележим и една актуална тенденция на европейската социология на литературата и социална психология\* — да се използват максимално познавателните възможности на художествената творба като извор (в най-широкия смисъл на понятието) за информация и знания за историята, социалната психология, народопсихологията, социологията и психологията на личността и т. н. И при тези изследвания се натъкваме на подобни проблеми, тъй като още не са „изкристализирали“ и уточнени в достатъчна степен методологическите основания и

\* Вж. *Dzielo literackie jako źródło historyczne*, pod. red. J. Sławińskiego, Warszawa, 1978, s. 385; *Iwanicka. E. Socjologia i powieściopisarstwo w twórczości Marii Dąbrowskiej*. — W: *Kultura i społeczeństwo*, 1979, No 1—2; *St. Zółkiewski. Współczesna socjologia literatury*. — W: *Kultura i społeczeństwo*, 1976, I—II.

конкретните методики за приложението на този подобен, определено плодотворен и с богати възможности подход.

Без да правим опит за уточняване на споменатите понятия „извор на литературната творба“ и „реалия“ (голяма теоретична задача, която може да бъде само отбелязана в рамките на настоящото изследване), ще споменем какви явления от различните равнища на литературния процес обикновено се възприемат като извори на художествената творба. Това са различните документи, сведения, конкретни исторически факти за отделни лица, случки, устни или писмени свидетелства по определени поводи, включително и прототиповете, върху които авторът се е спрял като отправна точка за творческите си замисли. Тяхната достоверност, конкретност и историческа автентичност не е задължителна, нито е необходимо авторът да е бил свидетел. Но всички изброени по-горе извори, а и други, които бихме могли да посочим при разглеждане на конкретен материал, се отнасят до една сфера от реални явления и предмети и затова доста определено се покриват с понятието „реалия“ като част от по-широкото понятие „извор на литературната творба“.

По-друг е случаят с преданията, легендите и песните, които в един или друг смисъл се схващат като литературен материал и представляват извори с вторична литературна природа, със секундарен характер. Информацията, която се съдържа в тях, стига до автора не по пряк, а по опосредствуван път. За да се определи дали един писател гледа на подобен материал като на основа, върху която би могъл да разработи определена художественотворческа традиция, е необходимо да се приложи сложен, диференциран подход.

Пак към изворите с вторична литературна природа бихме могли да отнесем и литературните подтици, дошли от конкретни произведения, т. е. оня род явления, които в сравнителното литературознание се изучават като литературни влияния, контакти, взаимодействия. Специфичното е, че в някои случаи писателят съзнателно търпи определено литературно влияние, а при други обстоятелства това влияние се оказва спонтанно, неосъзнато. Ето кое сериозно затруднява отнасянето на подобен род явления към изворите на една литературна творба, но въпросът не може да бъде отминат без внимание, тъй като обективно гореспоменатите влияния, контакти и взаимодействия са вид извори в най-широкия смисъл на понятието. Без да изпадаме в противоречие, ще обърнем внимание, че в самата същност на понятието „извор на литературната творба“ се включва и съзнателното, активно отношение на твореца към него.

Изучаването на извороведческата страна на българския литературен процес е, общо взето, занемарена задача. Въпреки това за отделни автори и произведения е издирен значителен материал и между писателите, които са били обект на по-усилено извороведческо проучване, е и Йордан Йовков — особено неговите „Старопланински легенди“.

Йовков дълго е живял със своите легенди и дълго е обмислял подредбата им. Неговите изследователи нееднократно са се спирали на въпроса за художествено-творческите и етични основания на автора да настоява именно за този ред на творбите. Но тъй като в центъра на нашето изследване стоят изворите на Йовковите легенди и начинът на интерпретацията им в произведенията, това налага да не съблюдаваме точния ред на творбите.

В лабораторния период на „Старопланински легенди“ се очертават два вида изворови елементи — едните са реалии с характер на прототипове, а другите са легендарнопесенен материал, подложен на известна обработка. В отделните легенди ги срещаме в различна степен, връзката между тези елементи е незадължителна, незакономерна, създадена в съзнанието на автора. Активното отношение на Йовков към изворовия материал — естествен и закономерен процес, както вече подчертахме — се проявява именно в начина, по който са използва-

вани легендите като сюжетна основа. Авторът ги подлага на известна стилизация и трансформация, те взаимно се преплитат и проникват с податките и реалиите, които често ни отвеждат при конкретни места или прототипове.

Както свидетелствуват изследователите на Йовковия изворов материал, в разказа „Кошута“ реалиите имат повече сюжетен характер. Те са взети от жизнения опит на автора. Д. Минев съобщава, че в „Кошута“ реални прототипове имат дядо Цоно, синът му Стефан, а също и редица топоси от сюжетната структура на разказа — дядо Цоновата воденица, местността Манастирище, местността Боцур и т. н.

Очевидно Йовков се движи в света на своите младежки възприятия, търсейки реална опора в тях. Вероятно по тази причина не смята за необходимо да изменя имената на лица или на местности. За него те са неделима част от атмосферата на разказа. От друга страна, той не държи да скрива връзката на художествения текст с действителността и да я мистифицира.

Подобен материал дава интересни възможности за размисъл по повод на отношението между художествена фикция и обективна реалност в съзнанието на твореца — един въпрос, който само мимоходом можем да засегнем, без да имаме възможност да го изследваме. Очевидно е обаче, че границата между тези две действителности — обективната и художествената — не е така ясно очертана у автора на „Старопланински легенди“ и този проблем също очаква конкретното си изследване и обяснение.

Като се има пред вид целта на настоящото изследване, по-важно е да се отбележи, че обръщането на автора към изворов материал от легендарнофолклорен тип, подлежащ на стилизация и трансформация, е свързано с друго ниво на повествователната цялост, а именно романтично-обобщаващото начало в разказа.

Не е случайно, че и двата женски образа — на Дойна и Димана — са дошли не от реални податки, а по литературен път. Авторът ги няма в личния си опит, така както носи спомена за своите съседи дядо Цоно и сина му Стефан, а ги снема — както вече обяснихме — от легендарнопесенния мотив, трансформирайки и стилизирайки ги.

Идеите и внушенията, произтичащи от подобна интерпретация на изворовия материал, очертават именно онова ново равнище на Йовковото повестуване, за което става дума. От народната песен Йовков е взел преди всичко индикацията за своеобразното отъждествяване и вариантено символно заместване на сложните елементи „жена — кошута — жена“. Трябва да отбележим, че подобна метаморфоза е характерна за нашата народна песен и посредством контакта си с началния текст, предаден му от Д. Константинов, нашият писател в същност е обобщил склонността на българската народна песен към една определена архитипна метафора от типа „жена — кошута“.

Че Йовков се отнася съвсем свободно към посочения от неговите извороведи текст, че го използва само като конкретен повод и като първо стъпало за достигане на по-обобщени образно-метафорни зависимости в творчеството си — за това свидетелствува именно отношението му към фолклорния текст, свързан с „Кошута“.

В същност авторът на „Кошута“ е обърнал „наопаки“ мотива на народната песен. Тя завършва трагично, а у Йовков крайт е противоположен, щастлив. Доказателство, че той борави свободно с народнопесенния текст, е и мотото на „Кошута“. То очевидно е взето от текста на народната песен, но авторът го е стилизирал, изпускайки припева „Дойна, Дойне ле“, с което постига ефекта на една алитерация чрез многократното повтаряне на „к“.

Анализът на най-интересните в изворово отношение и художествено силни Йовкови разкази показва, че използването на народнопесенния материал по принцип има определено значение — да послужи като начален тласък, като подтик.

Сам Йовков пише в едно писмо до Д. Константинов: „... разбира се, мотивите, заети от тези песни и разкази, са използвани много свободно“<sup>1</sup>.

Не е лека задачата да се определи и точно да се квалифицира онова, което писателят е търсил в повечето от песните или дори във всичките, въпреки че Йовков сам е дал достатъчно указания за това: „Вън от това — пише Йовков в цитираното вече писмо до Д. Константинов — може да се използват и преданията, и разказите за стари, битови или исторически случки, стига само в тях да е вложено нещо интересно и особено.“<sup>2</sup>

На друго място в същото писмо това интересно и особено Йовков нарича „мит“: „... всички тия предания, било че в тях е вложен някой мит, някоя случка или особено събитие, биха били твърде интересни и твърде ценни за мен“.

Въпреки че е малко рисковано използването от Йовков фолклорни мотиви да бъдат свързани с понятието мит, несъмнено е, че към мита те се доближават със своята „нереалистична“ фантазно-условна съдържателност. Неслучайно Йовков подчертава и акцентува върху особеното, рядкото, изключителното в случките, които са му необходими. Но тези случки имат определено постмитологически характер и произход и носят печата на ония редки екзистенциални ситуации, които са разработени в баладата и са основа на баладичната поетика: жена се удавила в Кукув вир край Жеравна; баща познал главата на сина си сред донесените глави на посечени млади хора, но не посмял да го признае и т. н.

Йовков определено търси подобен материал и именно тези му търсения издават вътрешната му склонност и нагласа не толкова към митологическите мотиви и митологическата поетика, а към баладните мотиви и баладната поетика, които, както вече изтъкнахме, се отличават с определено нефантастично, но изключително, рядко, особено екзистенциално съдържание. Нещо повече — когато и доколкото народната песен и фолклорният мотив не носят такова съдържание, Йовков сам го създава, „баладизирайки“ повествователния ход на разказа.

Такъв характер има работата му върху „Шибил“. Съпоставянето с народната песен, която всички Йовкови извороведи сочат като първоначален тласък за написването на разказа, показва, че органическата връзка и дълбокият духовен контакт на Йовков с фолклора в същност започват тогава, когато той се откъсва от конкретния фолклорен материал, получил първоначален импулс от него. Защото извън текста на извора и като резултат на свободна творческа инвенция идват тъкмо баладичносюжетните елементи в „Шибил“: убийството на героя пред вратата на годеницата му, трагичната вина на Велико кехая, който иска да спаси дъщеря си, а в същност я убива.

Изследването на „Шибил“ показва още, че фолклорнолегендарният материал, който Йовков в много случаи съзнателно и активно е търсил, връщайки се към спомени от детството си в Жеравна, далеч не изчерпва влиянието на фолклора върху автора на „Старопланински легенди“, защото от фолклорните източници и ареалиите писателят пристъпва към повествуване в духа и поетиката на баладния фолклор.

Разказът „Божура“ е един от най-разгърнатите творби в цикъла. Той надхвърля рамките на късото белетристично повествование и на класическата новела. В тази легенда Йовков е отишъл най-далеч от конкретния материал и е привне-

<sup>1</sup> Вж. Д. Минев. Йордан Йовков. Спомени и документи. Варна, 1969, с. 276—277.

<sup>2</sup> Писмо на Й. Йовков до Д. Константинов. Цит. по Д. Минев, с. 276.

съл в текста моменти, които, както ще изясним по-долу, не би могло да има в изворите му.

Извороведческите проучвания сочат изрично опорните точки в житейския и фолклорния материал. Те са от незначителен характер: плочата на една чешма с надпис, който е послужил на Йовков за мото на разказа, и текстът на една народна песен за Василчо и хизмилярката. Йовков е възпроизвел доста точно сюжетното съдържание на песента само в една единствена сцена на разказа — първата среща-задявка на главния герой с Божура.

Димо Минев установява и някои други опорни точки, а именно: имена на съвременници и на местности, които очертават възлите на една мрежа, в която Йовков се е опитал да хване своя сюжет. Тези моменти обаче имат по-скоро отношение към психологията на творчеството му, отколкото към същностните особености на новелата. Те ни обясняват как е възникнало това съдържание, но не и защо е такова. Очевидно става дума за явления от по-друго равнище, които Йовков е извлякъл и синтезирал не от конкретните факти, а от духа на тези и други непосочени от извороведите автентични документи. Така например от ритуалния етикет на юнашката народна песен е взет образният реквизит, с който е обграден главният герой Василчо. Той е левент юнак, на вран кон пие руйно вино и недопитото излива върху гривата на коня си. Оттук е дошла и символиката на финалния акт — пристигането на коня и калпака като знак за гибелта на героя.

В новелата обаче има и съдържателни елементи от нравствено-психологическо естество, които Йовков не е могъл да вземе от народната песен, която по самата си природа е чужда на нравствено-психологическата аналитичност, но за които явно е могъл — както се оказва според Д. Минев — да получи известни подтици отвън. Става дума за психологическото единоборство между две жени, което се развива в душата на Божура, около главните, около класическите проблеми на женската психология — красотата, любовта, щастието.

Това единоборство има характер на психологически диалог или на „неразиграно“ в сюжетно отношение съперничество, защото е само изживяно. Всичко свързано с него се развива на терена на психологическите преживявания на Божура, а не в обективната сюжетно-фабулна сфера. Ганаила е пасивната страна в този „диалог“.

Всичко това е израз и постижение на една модерна, нефолклорна, психологически аналитична поетика, способна да разкрива сложни душевни състояния. По всичко личи, че големият български разказвач я намира по свой път и за себе си, благодарение на което „Божура“ се превръща в една от най-значителните психологически новели в нашата белетристика не само от онова време.

В случая фолклорният мотив за съперничеството между две жени не е могъл да помогне много на автора. И толкова по-характерно е, че въпреки това не е минал без него. Както съобщава Д. Минев, на Йовков е била известна народната песен (незапазена) за съперничеството между две жени, прототип на една от които е неговата кръстница Ганаила Николчева.

Йовковите творби ни разкриват, че той умее по твърде различен начин да използва изворовия материал, който му служи не само като сюжетно-фабулна основа, не само като източник за налучкване на колорита, но и като модел за психологически съдържания, в които авторът успява да внесе определено общочовешко съдържание.

„Индже“ заема средишно място в цикъла „Старопланински легенди“. Разбира се, в една подобна констатация има немалка доза условност, но условна, макар и основателна, е и характеристиката на самата книга като белетристичен цикъл.

Средишното място на „Индже“ в цикъла трябва да се разбира по следния начин: това е не само най-големият, но и най-типичният разказ. В него кристализират всички особености на Йовковата повествователна поетика в тази книга и в частност — отношението му към изворовия материал.

В същност „Индже“ не е проста повествователна структура, както повечето от останалите разкази в „Старопланински легенди“. По класическата жанрова номенклатура той представлява една типична новела. Повествуването в него не е еднолинейно, сюжетната линия не се изчерпва с един перипетийен прелом. В този смисъл „Индже“ дори се състои от няколко новели. В структурата на повествуването му можем да забележим онова, което Шкловски нарича „вставные новели“.

И тук отношението към изворовия материал може да бъде проследено на две равнища: от една страна, на сюжетно-фабулно и, от друга — на равнището на поетиката на белетристичното повествуване.

Що се отнася до отношението на Йовковия разказ към легендарния и народнопесенен материал, определено трябва да кажем, че почти всички сюжетно-фабулни компоненти на повествуването могат да се намерят в легендата и в народните песни за Индже. В този смисъл на сюжетно-фабулно равнище легендата и цялото повествуване на автора представляват една своеобразна стилизация. В текста може съвсем определено да се разграничат пасажите, носещи белега на стилизационната трансформация, от Йовковите пасажи, домислени от автора по законите на сюжетно-фабулната вероятност. Неговите пасажи имат конкретно сюжетно време. Те изразяват обикновено сюжетното „тук“ и сега“ на повествуването и стилистично са се отдали в различна степен на автора. Така например напълно в духа на сюжетно-фабулната стилизация е предадена сцената на разговора на Индже със стареца сред напуснатата от избягалите жени нива. Тази сцена, въпреки че има конкретно сюжетно време, не се откроява стилистично от общия ход на повествуването, което в духа на легендата носи белезите на общото абстрактно време.

Затова пък сцената, в която Индже преследва с усмивка на уста гърбавото момче с пушката, носи белезите на една определена битова конкретност. Така или иначе Йовков е обработил легендарния материал, като го е подвел под общия знаменател на една литературна стилизация, като е взел от него и законите на повествователната си поетика и го е домислил в духа на легендата.

Структурата на „Индже“ като повествование носи белезите на нашата народноповествователна баладична песен, задължена е на нейната поетика, а тя — както доказва нашето литературознание — фиксира първите достигнати по самобитен, органичен път повествователни структури в развитието на нашия фолклор.<sup>3</sup>

Между първите и най-ярки белези от баладната поетика на нашия фолклор, които Йовков е усвоил в „Старопланински легенди“ и по законите на които е конструирал „Индже“, стои сюжетно-контрапункталното свързване на фабулните линии в разказа. Това е основният закон в класическата нарация, която още Аристотел обозначи като „перипетийност“ на разказа, а Искра Панова, изследвайки конкретен материал от Йовков и Елин Пелин, обозначи със заетата от Толстой формула „запетая + но“<sup>4</sup>.

Свързването на фактите на принципа „запетая + но“ е най-елементарната и най-насъщна форма на сюжетно-фабулно сцепление, елементарна форма на повествуване. Нашето художествено развитие я намери — както вече споменахме — в баладното течение на фолклора ни. Това Йовков добре го е почувст-

<sup>3</sup> Вж. Б. Н и ч е в. От фолклор към литература. С., 1976.

<sup>4</sup> И. П а н о в а. Вазов, Е. Пелин, Йовков. Майстори на разказа. С., 1967, с. 315.



вувал, защото, използвайки именно баладичен материал, успява да възстанови баладната форма на сцепление, като възвръща и правата на формулата „запетая + но“ дори там, където легендарният материал не му предлага тази формула в готов вид.

Както вече стана дума, в „Индже“ има няколко такива възела. Повествуването задържа няколко малки новелни центъра. Първият от тях представлява „вставната новела“ за историята на Индже, дадена чрез интроспекцията в спомена на героя. Още в тази част има вече две контрапунктални противопоставяния: ордите на Индже са стигнали до богато селище, *но* техният вожд отказва да го нападнат.

Втората контрапунктална завръзка се съдържа в самата новела и тя прекарва читателя през няколко перипетийни възела: хайдутин къща не храни, *но* Индже се жени и има дете; известният кърджалийски войвода е повел жена със себе си, *но* в момент на гняв посича собственото си дете и тя го напуска.

Водейки през тия контрапунктални възли действието, Йовков явно чувства, че на повествуването липсва определено качество, защото баладичната поетика изисква не само и не просто съчетаване на факти на принципа „запетая + но“, а трагично контрапунктално съчетание.

Усещайки елемента „трагична вина“ като едно от най-характерните качества в поетиката на народната балада, Йовков, за да ѝ остане верен, домисля един твърде характерен момент в поантата на „Индже“: гърбавото свинарче, което съществува и в народната песен, се оказва собственият син на кърджалията. Така веригата се затваря. Новелата, която прекарва читателя през няколко контрапунктални сюжетни възела, получава своята вътрешна завършеност.

В този смисъл много характерни са посочените от Б. Ничев баладични сюжети в споменатата вече книга „От фолклор към литература“, а именно: кърджалия посяга на неизвестна девойка, но по определен знак (пръстен, брошка или белег) познава в нея забравената си сестра; старци приемат в дома си неизвестен странник и през нощта го убиват, за да го ограбят, а на сутринта познават в него отдавна напусналия ги син.

„Най-вярната стража“ е една от десетте легенди, чийто изворов материал е твърде „сборен“ и чието интерпретиране — по думите на самия Йовков — е реализирано в един съвършено свободен план.

В основата ѝ е вградена легенда, разказана на Йовков от една стара македонка. Писателят признава, че твърде се е отдалечил от нея.

Част от персонажа има прототипове, като особено характерен е случаят с Кара Имам — главорез от с. Саръджа, Добричко, където Йовков учителствувал една година. Името на Кара Имам е будело дълбоко отвращение в този край и, както споделя с Димо Минев един близък приятел на Йовков, по всяка вероятност това име е оставило същите следи и у писателя.<sup>5</sup> Автентични са имената на споменатите села: Беличево, Бутово и Къртожебен, а Димчо кехая е известен богаташ от Жеравна.

Като използва драматичното въздействие на историята с отвличането на едно българско момиче за харемите на татарски султан, Йовков вплита страничен за легендата изворов материал, необходим му за изграждането на неговата собствена творческа „легенда“. От нея тръгва една своеобразна успоредност и двуплановост в развитието на събитията, които на пръв поглед като че ли няма да имат пресечни точки.

Какво гласи краят на легендата, разказана на Йовков, е известно. Той самият не вижда друга възможност за развитието на събитията освен драматичен край.

<sup>5</sup> Д. М и н е в. Йордан Йовков. . . , с. 284.

В творбата Ранка присъствува не толкова като индивидуален персонаж, а като обобщен образ на българка, чиято чест е поругана и не е в ничия власт да я избави от тежкия ѝ жребий. Достатъчно е само това, че насилственото ѝ майчинство се превръща в най-сигурната стража срещу народ и вяра.

Сред идейно-тематичните особености на творбата трябва да споменем присъствието на един образ като тоя на Драгота, който се отличава от издържаните в романтичнолегендарна светлина герои. Драгота е заявка за образ с сложна психология. Той има една страст в живота си (и това го доближава до легендарно-романтичните герои), която преследва по последователен и сложен път. Общата стилистична система на книгата обаче не е позволила на Йовков да разгърне тоя образ в един по-сложен индивидуално-психологически план. Последната част на новелата разкрива една определено принизяваща характеристика на Драгота за разлика от романтичнолегендарната, която носи в себе си образът на хайдутина Косан.

В случая Йовков се доближава до романтичната „черно-бяла“ поетика, като остава верен на легендарния материал, върху който работи.

Пак във връзка с изворите и с народнопесенния материал, който писателят използва, значителен интерес представляват фолклорните откъси, които Йовков поставя като мото на всяка от легендите. От една страна, очевидна е функционалната роля на мотото — в него се съдържа информация за най-критичния момент в сюжетно-фабулното „сплитане“ на легендата, а, от друга страна, песенният откъс има за задача да подкрепи по непряк начин моралната позиция на Йовков към вината като нравствено-етична категория.

Според автора на „Старопланински легенди“ вината и особено трагичната вина не може да се изкупи нито с разкаяние, нито само с добри дела. Тя може да бъде заличена или с безвъзвратното отнемане на смисъла на живота, или със самия този живот. Майката на Стефан в „Овчарова жалба“ е сгрешила дълбоко пред сина си и тази нейна грешка не само променя изцяло житейския му път, но отнема и част от смисъла на живота му. Със същото заплаща вината си и майката: синът ѝ я обрича да не го види, докато е жива и така „зачерква“ смисъла на нейния майчински живот.

Индже е посегнал върху живота на новородения си син и единственото изкупление е смъртта, при това не каква да е смърт, а от ръката на осакатения син, когото сякаш providението изпраща.

От по-друг ъгъл е разкрита трагичната вина в „Шибил“, където бащата прави всичко, за да спаси любимата си дъщеря, но причинява смъртта ѝ, защото пренебрегва и недооценява силата на любовта.

Темата за вината в „През чумавото“ присъствува като по-обобщено и неадресирано конкретно понятие — като обреченост. Усещаме я още в мотото: „Не оста чисто ни едно село, грях ради наших!“

Подобен мотив съществува и у Елин Пелин, но е защитен по диаметрално противоположен начин — така, както писателят го е направил в „Напасть божия“.

На пръв поглед проблемът за вината не кореспондира пряко с въпроса за изворите и тяхната интерпретация, но така е действително само на пръв поглед, защото отношението на автора към фактите и проблемите се определя не на последно място от ценностната му система. Тя влияе пряко върху подбора на изворовия материал и начина на интерпретация.

„Постолови воденици“ е един от разказите в цикъла, сравнително най-освободен от външни податки и опорни точки, потърсени в литературни и фолклорни източници. Както отбелязват изследователите на Йовковите извори: „... в тази легенда Йовков е дал по-свободен простор на въображението си и е изплел една интрига за престъпната любов на Женда“<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Д. М и н е в. Йордан Йовков, с. 294.

Значителен интерес представлява проблемът, по каква линия се развиват онези текстове от „Старопланински легенди“, които са сравнително най-свободни от външни податки и по какво се отличават те от другите в цикъла. Колкото и да е трудно да се установи една подобна разлика, тя съществува.

Преди всичко прави впечатление, че в произведения като „Постолови воденици“ и „Божура“ е разгърната съвременна литературна повествователност. Това значи, че белетристичната цел надмогва модела „запетая + но“ и се издига над него, елиминирайки го като основа на повествуване и бележи прехода на Йовков от кратки към по-обемни белетристични форми. На мястото на първичната повествователна контрапункталност идва една по-сложна, по-разгърната перипетийност. Да припомним само вътрешния сюжет на „Божура“: Василчо иска ръката на Ганаила, но се увлича по Божура. Тя чака заминалия Василчо, но овдовяването на Ганаила я хвърля в много страхове и променя насоката на преживяванията и отношенията към нейната съперница; Божура чака Василчо да се върне и да се ожени за Ганаила, но вместо него идва вестта за смъртта му.

Или да споменем само бегло усложнената перипетийност на повествованието в „Постолови воденици“: Женда минава през перипетиите на няколко увлечения — към козаря, към керванджията, които се редуват с моменти на искрено, но краткотрайно разкаяние.

Всички тези сцепления на една по-сложна повествователна перипетийност трудно могат да бъдат сведени към няколко механично свързани осъществявания на елементарния модел „запетая + но“.

Тази категория новелистични разкази в „Старопланински легенди“ са изградени и по законите на една класическа литературна нефолклорна поетика. В този смисъл твърде важен отличителен белег е наличието на преломни моменти в сюжета на категорията „мотивировка“, каквато фолклорната повествователна поетика не познава и от каквато народната песен не се нуждае. Тази разлика са забелязали уместно и изследователите на изворите. Отново се налага да цитираме Димо Минев, който отбелязва, „че Йовков е създал *по-правдоподобно положение на героя си Василчо*, отколкото онова, с което той е представен в народната песен.

Писателят е м о т и в и р а л отчаянието му на завърнал се гурбетчия, който иска чорбаджийската дъщеря, но му бива отказано. Василчо се пропива от мъка и чак тогава отправя поглед към Божура, хубавата и примамлива циганка.

В „Юнашки глави“ прави впечатление, че Йовков търси опорни точки във факти от действителността или в преданията за такива, като определено не предпочита строго регламентирани исторически събития.

Известно е, че герои като Индже са исторически личности, но само в условен смисъл. В Йовковото творчество те стигат през легендата и е твърде интересно да се изследва сюжетно-творческата и новелно-конструктивната роля на конкретното, исторически регламентирано събитие у Йовков. Оказва се, че към него той проявява отношение не на реалист от класически тип, а на белетрист, който предпочита митологическата манипулация на историческото време. Характерно в този смисъл е отношението му към историческото събитие в разказа „Юнашки глави“.

Очевидно тук Йовков описва Априлското въстание. Но до него то достига не само през легендата, а предпочита да го наблюдава отвън и отстрани. Априлското въстание представлява интерес за него не като историческо събитие, а като атмосфера за една конкретна новелистична фабула. Затова събитието е дадено не на типично място и позицията на повествователя е позиция на страничен наблюдател: централната фигура в разказа е дядо Руси и през неговия поглед се развиват повечето събития.

Характерен в това отношение е „Чифликът край границата“. Тук, както вече е посочено в нашата литературна история и в извороведските изследвания за Йовковото творчество, нашият писател смесва две исторически събития — Дуранкулашките от 1900 г. в Добруджа и Септемврийското въстание от 1923 г. Очевидно това свободно манипулиране с историческото време, характерно и за авторската позиция в „Старопланински легенди“, издава една черта на Йовковия творчески метод, която не сме в състояние подробно да характеризираме, но която най-общо можем да обозначим като вътрешна близост към митологемата, т. е. към митологическия модел на конструиране на света. Разбира се, тази характеристика има типологичен, а не аксиологически, конкретнооценъчен характер. Тя очертава някои общи особености на Йовковото творчество и на процеса на българското литературно развитие, както и определени тенденции на същия този процес. Но това съвсем не значи, че се прави негативна оценка на тези склонности на автора и на особеностите на метода му, нито на съответните тенденции в литературното ни развитие, зад които стоят реални потребности на литературата.

Последната легенда в цикъла „Старопланински легенди“ е „На Игликина поляна“. По всяка вероятност образът на Крайналията е „събирателен“. Външният портрет — според Д. Константинов — отговаря на описанието на Димитър Добрев от Жеравна, когото всички познавали. Човек със силен дух, иманяр и познавач на хайдушките скривалища. Както свидетелствува и Димо Минев, Д. Константинов е разказал на Йовков легендата за една жеравненска мома, станала жертва на ревността и съперничеството на няколко души хайдути. А в Жеравна е известна жена на име Курта, която има подобна съдба, но умряла като стара мома.

Йовков построява „На Игликина поляна“ върху основата на ретроспекцията — похват, който добре приляга за художествените цели на писателя и усилва многократно емоционалното въздействие.

Крайналията уж тръгва към гората, за да стане отново хайдутин, но в действителност се насочва към най-свидното му място — там, където е простреляна любимата му мома, за да склопи и той очи.

Едната линия на ползуване на изворовия материал върви по пътя на свободното боравене с фактите: образът на Крайналията не е със съвсем точно установен прототип, любовната интрига също се опира върху легендарен материал, който е трансформиран.

Едновременно с това обаче в разказа са преплетени и имената на войводи — исторически съществували личности, както и случки от живота им, в които авторът включва и Крайналията, с което постига максимален ефект на автентичност и достоверност. Фигурират войводите Гълъб и Цонко, а убийството на Величко от Жеравна е смърт в резултат на трагична грешка от страна на хайдутите, случай, за който има създадена народна песен и твърде вероятно е тя да е била известна на Йовков. Във връзка с този случай в разказа е вмъкнато и името на известния жеравненски хайдутин Кичук Стефан, за когото е написана легендата „Овчарова жалба“ и чието действително историческо име е Стефан Цоцкин.

Ефектът за автентичност в Йовковия разказ се подсилва и от факта, че в него Крайналията е бил хайдутин при Гълъб войвода и не друг, а именно той убива момата.

Силен и завладяващ образ е Крайналията. В него има широта и властност, които внушават респект и които вероятно са били присъщи на големите хайдути. Не е случайно, че именно той, а не Шибил, нито Стефан от „Овчарова жалба“, нито дори Индже придобива изключителното морално право да предаде завета на хайдушкия си живот на младия си приемник заедно със символите на този живот — силяха и пищовите.

Чрез образа на Крайналията Йовков доизгражда окончателно морално-етичната концепция на „Старопланински легенди“. Старият хайдутин умира с ръце „чисти“, неопетнени от неоправдано пролята човешка кръв, затова и умира от естествената си смърт — право, което според писателя също трябва да се заслужи. По същата причина получава и изключителната възможност да внуши и предаде в ръцете на младия си приемник не само оръжието, но и с м и с ъ л а на живота и борбата си.

Както вече споменахме, въпросът за изворите на Йовковото творчество е поставян нееднократно, но въпреки това има място за допълнение, поради което темата и занапред ще предоставя интересни възможности за изследване. Затова и някои съществени методологически уточнения, за които стана дума, биха допринесли за по-пълното и всестранно осветляване на въпроса за изворите. Това не се отнася само до творчеството на Йордан Йовков, но в настоящия случай ще помогне за изясняване на проблема как художествената литература „се ползува“ от различни исторически документи или конкретно регламентирани исторически факти, а също и от извори с вторична литературна природа — фолклорнопесенен материал, предания, легенди.

От друга страна, подобни изследвания ще предоставят повече информация за методологическите и методическите основания, въз основа на които обществените науки започват определено да „ползуват“ художествената творба като извор на историческо знание, което представлява едно ново ниво на интерпретацията на проблема за изворите.

Очевидно Йовков ползува основно два вида изворови материали при създаването на „Старопланински легенди“ — легендарнопесенни фрагменти, подложени на стилизация и трансформация, и податки и реалии с характер на прототипове. Макар че на места Йовков се придържа по-стриктно към легендите, разказани му по негова молба или останали в спомените от детството и юношеството и непроменени от нови впечатления, по-присъща за Йовков е свободната творческа интерпретация на изворовия материал — не само на податките и легендите, а дори и на конкретните регламентирани исторически факти и време, т. е. на онова, което собственото му творческо въображение изгражда като представа за случката.

Съществува един елемент, който Йовков почти задължително търси или сам го доизгражда от изворовия материал. Това е красиво и в повечето случаи трагично лично изживяване, което се превръща едновременно в морално оправдание и съд за постъпките на героите. Несъмнено този момент е свързан както с представата и идеала на Йовков за любовта и красотата, така и с някои основни категории в нравствено-етичната му концепция за човешките взаимоотношения.

Така любовта в Йовковите легенди придобива магическа сила — тя прави смъртта на Шибил красива, тя кара циганката Божура да не жали младия си живот, а в „През чумавото“ се издига дори над майчината любов.

В заключение на всичко казано дотук ни се струва подходящо отново да се върнем към мисълта, че връзката на големия ни разказва чс фолклора не свършва, а тепърва започва там и тогава, когато, взел начален тласък от него, той се откъсва от фолклорния текст, за да създаде от старото предание ново, още по-вълнуващо. Особено важно е да се подчертае, че отношението на Йовков към фолклорнолегендарния материал е сложно. То се осъществява на няколко равнища и минава от сюжетно-фабулната стилизация към самите закони на една съвременна, аналитико-психологическа поетика на повестуване.

## МОТИВЪТ ЗА ДРЕВНОТО В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ОТ 20-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ В.

*Александър Кьосев*

Тази статия ще започне по малко необичаен начин — с критика и доуточняване на проблема, поставен в заглавието. На първо място трябва да се посочи, че анализът няма да се разпростре върху всички литературни явления на 20-те години, а главно върху септемврийската литература и върху творчеството на някои поети, свързани с литературния кръг „Стрелец“. Като примери понякога ще бъдат привличани и по-периферни литературни явления. Не са разгледани художествените задачи на древните мотиви в поезията на Багряна, защото това е въпрос, изискващ задълбочено самостоятелно изследване — нещо, което краткият обем на тази статия не позволява.

Трябва да се поясни, че самата формулировка на проблемите, с които ще се занимава тази статия, беше значително затруднена поради липсата на подходящи литературоведски понятия и термини. Така че употребата на термина „мотив“ е условна, защото древното в литературните творби на 20-те години се появява и като мотив (словесен или сюжетен), и като персонаж, и като цял композиционен план, а понякога дори като цялостно „излъчване“, атмосфера в произведението. Понятието „древно“ също се нуждае от уточняване, защото в неговия обем освен често срещащите се в литературата на 20-те години преки определения „стар“, „древен“, „езически“, освен митологически и фолклорно-митологически персонажи и мотиви, освен преките исторически асоциации влизат дори и явни или скрити връзки с вечния фонд на световната литература. Нещо повече — според моето схващане в понятието „древно“ влизат не само тематични елементи, но и някои структурни елементи на литературните произведения от този период — определени смислови преходи, образни представи, характерни за древното мислене. Всичко посочено дотук е обединено в категорията „древно“ по два общи белега — огромната темпорална перспектива, която то създава в творбата (дълбочината на историческото, митологическото, културно-историческото време), и типологически общата художествена функция на древното в новия тип художествено обобщение, характерен за литературата на 20-те години (предимно поезията).

Р. Ликова посочва съгласието на почти всички литературоведи и изкуствоведи, които са изследвали модерното изкуство, че то започва с едно гротескно докосване на крайностите. Според мен трябва да се добави — не просто на крайностите, а на несъвместимостите. Съчетават се неща, чието едновременно и взаимосвързано съществуване се отрича и от културно-художествената традиция, и от здравия разум. Смесват се взаимоизключващи се предметни, ценностни, идейни, словесно-стилистически светове, преплитат се затворени модалности — сън и реалност, всекидневие и митология, литература и действителност.

А това означава, че пред модерното изкуство стои проблемът за *типа художествена условност* (начина, по който художествено ще съществуват несъвместимостите) и също така тясно свързаният с това проблем за *новия тип художествено обобщение* (начина, по който значенията на несъвместимостите ще се синтезират в нов тип поетическо значение). Тези проблеми стоят и пред българската литература на 20-те години. Дори може да се твърди, че за нея те са особено, жизнено важни. Императивите пред септемврийската литература — актуалност, свързаност с конкретните исторически събития, и пред групата на Далчев и Пантелеев — превръщането на вещите в поетичен обект — носят, автоматично пораждат и едно друго скрито изискване: литературата да не остане при конкретното — събитийното и вещното, да се издигне над тях, да открие техния художествено-мирогледен смисъл. Това изискване за нов тип художествено обобщение скрито присъствува в двата най-известни културно-художествени девиза на времето — завръщането към родното и оварваряването на поезията. Родното се схваща едновременно и като конкретна материалност — пръст, вятър, слънце, поле, и като дух, колективна психология, народна душа, народна митология. Изключителната метафора на Г. Милев за оварваряването съдържа в интегриран вид цялата програма на българската модерна поезия — от една страна, оварваряването носи импликациите — грубо, антицивилизовано, унищожавашо ценностите, разрушаващо, деструктивно и деформиращо; от друга страна, импликациите — първично, езическо, древно, праисторическо; от трета страна — стихийно могъщо, жизнено, движещо се, материално.

Така в самите творческо-критически императиви можем да открием в имплицитен вид този набор от несъвместими, често взаимоизключващи се модалности, от които се създава художественият свят на новата поезия. В нея неизбежно ще се сблъскат актуалното с древното, конкретно-единичното с всеобщото, вещта със стихията, родното със световното, достоверното с призрачното, историческото с митологичното. И тя трябва да ги обедини в нов тип художествено единство.

Целта на тази статия е, анализирайки художествените функции на мотива за древното, да изследва типовете художествено обобщение в септемврийската литература и в творчеството на някои поети от литературния кръг „Стрелец“.

Древни мотиви съществуват и в социалистическата поезия до Смирненски, и в поезията на символизма. Но художествената им роля е съвсем различна — те не контрастират с останалите елементи като несъвместими фрагменти от друг образен свят. Символите, почерпени от митологическия и културния фонд на човечеството, се появяват на фона на контекст, който им съответствува — деконкретизиран и естетизиран, контекст — набор от възвишени поетизми, метафорични и символни клишета. Изключително характерно е това, че Емануил Попдимитров, който пише своята „Русия“ под силното влияние на „Дванадцать“, няма поетически сетива за основния смислово-стилистичен контраст в поемата на Блок — света и езика на революционната улица и възвишено нежния символно-митологичен образ на Христос. Христос на Емануил Попдимитров също изпълнява ролята на символ-поанта, но той не сменя рязко и категорично мащаба на художественото виждане, той просто завършва поредицата от деконкретизирани, обобщени космични символи, от които е създадена неговата поема „Русия“. При Блок има напрежение и скок между две несъвместими сфери на съществуване; при Емануил Попдимитров ги няма — всичко е издържано в един стил-лов ключ.

Изходна теза на моя анализ е, че в поезията и отчасти в прозата на 20-те години съществуват два основни и полярни художествени модела — два начина за художествено обобщаване на несъвместимите светове на актуалното и древното, материалното и идеалното, конкретното и общото, модерното и първобитното.

Първият от тях се гради върху категоричното противопоставяне на несъвместимите крайности, той е открито и подчертано условен, акцентува оголените асоциативни съпоставки. Невъзможно е да се поместят всички негови смислови, словесни и образни компоненти в единен пространствено-временен и каузален свят — те принадлежат на различни, несводими една към друга плоскости, обединяват ги само надредни смислови връзки. Условността на втория е скрита, той внушава усещане за особена достоверност и реалност, всичките му елементи (конкретни и всеобщи, национални и космически, актуални и древни) са поместени вътре в една монолитна вселена, несъвместимостта им е преодоляна и те са свързани не само с идеални, но и с особени пространствено-временни и причинни връзки.

Реалните литературни творби от 20-те години — стихотворенията на Г. Милев, Н. Фурнаджиев, А. Разцветников, А. Каралийчев, Ламар, А. Далчев и Д. Пантелеев — не реализират напълно, в чист вид нито един от тези два модела; те просто клонят или към единия, или към другия, или пък са своеобразен „междинен“ вид.

В „Иконите спят“ Г. Милев напълно преодолява символистичния художествен модел. Тази стихосбирка има цял ред новаторски качества, но аз ще се спра само върху едно от тях — за първи път тук Гео Милев разрушава единния (стилистично, семантично, ценностно и емоционално еднороден) символистичен свят. Той сблъсква в активен художествен контраст две взаимно изключващи се образни модалности: фолклорната и модерно-експресивната. Показателна е пределно очертаната граница между тях — всеки един от тези два свята си има собствени художествени закономерности. Те не се проникват и не се преоформят взаимно, а само на базата на минимално тематично съвпадение пределно активизират резките си смислово-стилистични и ценностни контрасти. Характерно е композиционно-формалното обособяване на модерно от древно — отделен като мото, фолклорният мотив не създава нови образни цялости с елементите на модерното поетическо мислене, нито пък е подложен на някаква модерна стилизация. Той съществува като автентичен цитат, създаващ особен смислово-емоционален фон, на който условните, изненадващи и парадоксални образи получават нови, синтезни поетически значения. Тази тенденция за обособяване и сблъскване на върховите образно-идеологически категории намира още по-сложна реализация в по-късното творчество на Г. Милев. Тук ще се спра главно върху поемата „Септември“. Мотивът за древно в нея се реализира чрез закономерности, неслучайна поява на библеизми, библейски, митологични и фолклорно-митологични персонажи, словесни мотиви, свързани с митологични и литературни текстове, преразказани и трансформирани митове. Отново, както в „Иконите спят“, нееднородните елементи напрегнато и отчетливо се противопоставят. Но нееднородността на художествения свят, мозаичното му разлагане на различни степени на съществуване се засилва и усложнява. Както твърди Р. Коларов, съществуват неща с нулева степен на художествена обобщеност (например географските имена Мъглиж, Стара и Нова Загора, Чирпан, Лом и пр.) и пределно мащабни символно-космически образи (вселенските бездни, земният шар); съществуват още цитати от официалната буржоазна преса и библейски словосъчетания (Отечеството е в опасност; Пиедестал на реда и тишината; Христовият кръст; свещената майка разкъсана; блажените жители на светлия рай).

Каква е художествената роля на мотива за древно? По отношение на художественото обобщение може да се каже, че още самото вкарване в поемата на митологични персонажи, исторически и литературни алюзии внася нова символно-обобщена перспектива, позволява на читателското внимание да преодолее ужаса от натуралистичнодостоверните кървави събития. Но заедно с това мотивът



за древното често е преобразуван, той губи самостоятелността на собственото си значение и се включва в по-висш художествен синтез. Митът е преобърнат — божият храм е убежище на Сатаната и не човекът ще се изкачи в небесата, а раят с принуда и усилия ще бъде свален на печалния земен шар. Словесният мотив за Ханаан, обетованата земя, е преобразуван от антитеза смърт — правда, която има своите традиционни символни значения в нашата поетическа история — синтезира се величествена метафора за рая на правдата и героично-пожертвувателния стремеж на човека към него. Или — нека да обобщя — мотивът за древното внася собствени символично-обобщителни значения, но те не съвпадат както при символизма с последната обобщителна инстанция на творбата, поемата ги преобразува, включва ги в надредно художествено обобщение. Анализът на мотива за древното ни води и до характерния тип художествена условност.

Докато в „Иконите спят“ фолклорният цитат напълно пази собствените си закономерности, то митологичните и литературните мотиви в „Септември“ са разклатени и разрушени отвътре — те са станали сами за себе си несъвместимости. Съвсем чужди за мита исторически, културни и литературни алюзии го пронизват и „излитат“ извън собствените му предели, правейки невъзможно съществуването му като единна модалност. Преразказът на Троянския мит е изпълнен с вестникарски клишета, изразът „Какво е за него Хекуба“ логически е отнесен за Ахил, но той почти съвпада с думите на Хамлет в монолога му на срещата с артистите, фразеологизмът „бич божи“ в читателското съзнание неизбежно се свързва с Атила. Резултатът е натрупване в едно кълбо на митология, история, култура — противоречащи си, неподредени в строга логическа, пространствено-темпорална схема фрагменти и асоциации. Всеки опит на читателското въображение да ги вмести в свят с единни закономерности завършва с неуспех. В същност мотивът за древното тук повтаря само общата закономерност на поемата — непрекъснато и скокообразно променящи се закономерности и несъвместими мащаби: „Ахил“ и „грубите простаци“, „Саранбей“ и „Ханаан“, „ниският сайвант“ и „печалния, в кърви обления земен шар“. И така хаосът от противоречащи си образни светове е организиран в художествено единство не въз основа на единни модални показатели (време, пространство, причинност), а по пътя на идеалните смислови връзки: връзките между „смърт, убийство и кръв“ — „Докога, докога“; между кървавото *реално* „Беше. . .“ и величественото *императивно* „Ще бъде!“ Разнородните модалности в поемата са несъвместими и контрастни, те се обединяват от надредни, метафорични и логически връзки. Светът на „Септември“ е открито, подчертано условен и се приближава към първия от посочените по-горе модели. Към този модел, който бих нарекъл „експресивен“, се приближават с някои от ранните си стихотворения Ламар и Ангел Каралийчев: например Ламар — „Пролетен ужас“, „Към Европа“, „Разпятие“; Ангел Каралийчев — „Човекът“. И за тях е характерно напрегнатото съчетание — контраст между несъвместимостите, които не могат да се подредят в единен свят, между „размирните юнаци“ и „Дева Мария“, между „гърба на заспалата котка“ и „издъхналата мълния“, и които изискват обобщение от по-абстрактен, идеален тип.

На пръв поглед стихосбирката на Фурнаджиев „Пролетен вятър“ също е пронизана от несъвместимости — сблъскващи се конкретно-исторически и условно-метафорични значения, противоречащи си фолклорна и модерна стилова тоналност. Но показателно е това, че в „Пролетен вятър“ контрастите между непримирими, несводими степени на съществуване са изключение, доминират антитезите между корелативни, съотносими понятия от една и съща модалност: „земя“ — „небе“, „тъмнина“ — „светлина“, „ужас“ — „радост“, „сватба“ — „смърт“. При Фурнаджиев „древното“ вече не е композиционен план, съставен от взаимно изключващи се културни, митологични, литературни и исторически

алюзии, както е в „Септември“. То с редки изключения почти не се извява като експлицитна тематична единица, то като че ли е особено фолклорно-митологично „излъчване“ на стихотворенията. Че това е така, ще проличи и от най-бегъл преглед на критическата рецепция на „Пролетен вятър“ — още от рецензията на Ив. Мешеков досега се говори за „първозданни природни сили“, за „първичното“, „езическото“, „изконното“, „митологичното“ в тази поезия. Ще се помъча да изясня на какво се дължи това неизменно читателско и критическо впечатление за древност и каква е функцията му в особения фурнаджиевски тип художествено обобщение.

Срещу „невъзможните“ пространствени връзки в „Септември“, унищожавачи единното пространство, изненадващ е силният акцент върху пространствената свързаност на света в „Пролетен вятър“. Социално-абстрактни категории, фрагменти от конкретната следсептемврийска действителност, митологични „преизподни“ — всичко е ориентирано според вертикалната и хоризонталната плоскост на едно единно пространство. То е видно в неговата пределна огромна космичност — като единство на полюсите „горе — долу“, „високо — широко“ и като непрекъснато материално движение. Поради това всяка пространствена категория е свързана с цял асоциативен ред от сетивни и обобщени смислови ценности: например небето е горещо — кърваво — безмилостно — червено-революционно — тежко-метално — гърмящо и тътнещо и т. н., т. е. пространството в „Пролетен вятър“ е единно и монолитно и едновременно — материално и символно. То е модален показател, който се отнася до всеки образ в стихосбирката. Друга особеност на „Пролетен вятър“ в съпоставка с поемата „Септември“ е тенденцията към засилена повторителност. Произведението на Г. Милев е изградено на принципа на непрекъснатото произвеждане на нови, неочаквани метафори, на контрастното сменяне на образност, ритмика и синтаксис, дори на типографското подреждане на стиха. В „Пролетен вятър“ се повтарят метафорични епитети и глаголи, образни единици, синтактични и ритмови схеми. Още Людмил Стоянов забелязва тази „бедност“ на езика, резултат на повторенията, и я отрича, без да се опитва да я види от гледна точка на особената фурнаджиевска поетика. Съвременната българска критика много точно забелязва, че повторенията фактически създават особени парадигматични единства, които Милена Цанева нарече „няколко изконни първични сили“, Тончо Жечев — „елементи, които съставят съвременната земя, въздух и небе на българите“, а Христина Балабанова — единна „категориална структура“. Тук трябва да се добави, че на тези първични елементи — пръст и небе, вятър и слънце, огън и мрак, символните животински образи и обобщения човешки колектив — съответствуват няколко първични действия, състояния и качества — радост-ужас, плач-песен, горене-греене, стремително движение, напрегнат звук с пространствено внушение (тътен и звън). Един по-детайлен анализ би показал, че тези първоелементи са едновременно и противоположни, и тъждествени; същото важи и за техните действия, състояния и качества. Освен това всеки един от първоелементите може да стане субект на всеки един от посочените предикати — така пръстта в различните стихотворения от „Пролетен вятър“ може да бъде *весела* — „*весел и черен*“ може да бъде и вятърът; земята и вятърът *стенат* и *пеят*; *гори* не само пръстта, но и житата, „лазурите“, вятърът; *идат* (бягат, хукват, летят, танцуват, лудуват) както ветровете, така и хората, животните, месецът, дори изконно „земни“ категории (дървета, камъни и пр.); *гърмят* и небето, и земята; и полята, и пръстта, и „дълбоките зори“ се свързват с атрибута „*родно*“; житата са „*черни и червени*“ — слънцето свети с „*пламъци тъмночервени*“ и т. н. Т. е. подобно на мита поетичният свят на Фурнаджиев си изгражда активен собствен контекст, в който действуват железни, предсказуеми закономерности — сливане на пространствено, социално, емоционално, биологично и абстрактно, деление

на света на първоелементи и първокачества, които са в отношение на диалектическо тъждество-противоположност. Всичко в света на „Пролетен вятър“ се държи на тази твърда пространствено-категориална структура. Алогични по отношение на действителността за читателското съзнание, усвоило поетическия им контекст, образи като „мрачен блясък“ или „свети незнайното слънце в нощта“, са строго подчинени на своя специфична логика.

Всички посочени по-горе особености на поетическото съзнание в „Пролетен вятър“ намират своя аналог в митологичното мислене. Тук няма да привеждам още типологически съответствия между художественото мислене на Фурнаджиев и мисленето на древния човек, въпреки че „Пролетен вятър“ дава богат материал в това отношение. Защото нямам за цел да търся изкуствени генетически връзки между Фурнаджиев и несъществуващия „изконен българин“, а да покажа, че именно това „категориално“ мислене на поета, типологично сходно с митологичното мислене, създава онова, което по-горе нарекох „излъчване“ на древност. А това „излъчване“ на древност участва в нов тип художествено обобщение, което вече не е древно, а може да бъде само модерно. За разлика от поемата на Гео Милев, „Пролетен вятър“ не постига своето поетическо обобщение чрез контраст между несъвместими значения и преобразуването им в надреден художествен смисъл. В контекста на цялата стихосбирка стихове като „Ах, разкрий своята гръд и гори в вечността, и кънти, моя родна земя, моя пръст, моя радост запалена“ създават от древните, модерните, социалните, биологичните и конкретно-материалните смислови пластове една верига от семантични отъждествявания. Древното е само елемент от тази верига на художественото обобщение. Но неговите собствени закономерности и значения не са разрушени и преобразувани, както е при Г. Милев. При Фурнаджиев структурата на древното, на модерното, на социално-проблемното съвпада. Те не се деформират взаимно. Прочутото сравнение „Като свиня нощта се черна тръшна“ има най-малко три съществуващи и непротиворечащи си смислови плана: модерното — образ-шок, нарушаващ старите поетически конвенции и принизяващ „нощ“ като възвишен поетизъм в художественото мислене на символизма. Освен това то е сходно с акт на древно образно мислене — осмисляне на космическите явления в зооантропоморфни категории. На трето място то предизвиква актуално-исторически алюзии.\* Или почти всеки образен елемент в „Пролетен вятър“ участва едновременно в няколко непротиворечащи си смислово-концептуални системи. А това ни води към специфичния тип художествена условност. Светът на Фурнаджиев явно не съвпада с реалния. Но той преодолява несъвместимостите и условностите, създава вътре в себе си единен мащаб, ненарушими собствени закономерности, а това му придава своеобразна вътрешна „достоверност“ и „истинност“. Т. е. той се доближава до другия модел на художествена условност, полюсен спрямо този на Гео Милев. Ще го нарека „антиекспресивен“, защото в него доминира тенденцията за отъждествяване на несъвместимостите, скрита условност, силна предсказуемост. В генетично и типологично отношение този модел е по-близък до символистическия тип обобщение и условност, отколкото този на Г. Милев. В българската литература на 20-те години той има малко последователи. Като издържани в този художествен модел могат да се посочат отделни стихотворения на Тодор Харманджиев (например стих. „Сеп-

\* Зловещите космически размери и гротескната грозота на „свинята-нощ“ се сблъскват с неспособността на „вътрешното зрение“ да възсъздаде от това сравнение завършен и цялостен зрителен образ. Така нараства внушението за фрагментарна, накъсана кошмарност на „видението“. В смислово-емоционалната цялост на сравнението започва да доминира усещането за грозота, зловеща апокалиптичност, безсилие на човешката мисъл и въображение — и всичко това (следвайки общата идейно-емоционална насоченост на стихосбирката) превръща този стих в силно въздействаща метафора на реални исторически дадености — ужаса и масовото вцепенение след погрома.

тември“), отделни стихотворения на Ангел Каралийчев (стих. „Надеждният път“, „Огън“), а също и, с известни уговорки, разказите му от сборника „Ръж“.

От ранните стихотворения до поемата „Двойник“ поетиката на Асен Разцветников силно се променя. Първоначално начинът, по който художествено осмисля света, е значително повлиян от символистите и от Смирненски, а през 1927 г., когато излиза „Двойник“, Разцветников е вече напълно модерен поет. Във връзка с този сложен преход стихотворенията от основната му стихосбирка „Жертвени клади“ са разнородни по отношение типа художествена условност. „Посвещение“, „Ний“, „Вихри“, „Безсмъртни“ почти повтарят ранния Смирненски. „Предтечи“, „Каин“, „Удавници“, „Полски стрели“ са нещо ново и различно. Последните стихотворения реализират един модел на художествена условност, който е междинен спрямо полюсите, които посочих — експресивния и антиекспресивния. Тук присъствуват митологически персонажи, които пряко и конкретно са свързани с пространствено-временния и каузалния свят на творбите. Христос се появява в „Предтечи“ *при* убийството и *заради* убийството, Каин гони войниците-убийци, русалките успокояват раните на удавниците. Като че ли митологическите персонажи реално взаимодействуват с героите и имат еднаква степен на съществуване с тях. Но паралелно се появява мотивът за „нощта на лунните измами“, за „приказните“ подводни широти, за „белите пари“ и „крилатия кон на мрака“, т. е. реалното възприятие се измества към замъглено-неясното, скрито се въвежда планът на нереалното и призрачното. Митологичните персонажи съществуват в противоречието между две модалности — реалната и призрачната. На първоначалното утвърждаване на единен свят се противопоставя и сблъскването на различни стилови постановки, и тенденцията към композиционно обособяване на митологичното и библейското. Скрито вътрешно нееднородни са и самите митологични мотиви — на пръв поглед двойката „русалки — удавници“ е напълно издържана в духа на фолклорно-митологичното. Но зад образите на удавниците, които носят „венци от бодили“ и с „изгнили копия“ преследват „миражи“, се появяват неусетно образите на Христос и Дон Кихот. А за основната антитеза на „Жертвени клади“ (нежното, приглушеното, успокоеното срещу жестокото, кървавото, гниещото) просто не може да се отговори еднозначно: към единна модалност ли принадлежат двата полюса или не, корелативни ли са или са несъвместими?

Т. е. това е един наистина междинен модел между откритата условност и създаването на собствена достоверност, между експресивния и антиекспресивния тип художествена условност. За разлика от „Жертвени клади“ поемата „Двойник“ е вече почти чиста реализация на експресивния модел. Тя сблъсква рязко композиционно обособени стилистично-образни светове, активизира идеалните смислови отношения между тях, принуждава читателя да извърши сложен синтез, за да изгради надреден образ на лирически герой, който в отделните части на поемата получава пределни взаимоизключващи се въплъщения: обобщеното лирическо Аз и Дон Кихот, Исус и Разцветников (споменат с личното си име), убитият двойник и злият бродник. Мозаично-асоциативният свят на поемата е коренно противоположен на монолитната поетическа вселена на Фуранаджиев и заедно с поемата „Септември“ най-много се доближава до експресивния модел.

Въпреки коренно противоположните идейно-философски внушения, които носят стихотворенията на Атанас Далчев, типът на тяхната художествена условност се приближава до междинния модел на „Жертвени клади“. Характерно за стихотворенията на Далчев е наслагването, преливането и напрежението между два свята. От една страна, конкретната вещ, битовото пространство или ситуация (стаята, книгата, вратите, прозорецът), които са подложени на почти максимална за лириката достоверна битова детайлизация. От друга, светът на пре-

делните философски проблеми, в които действуват не закономерностите на всекидневието, а подчертано условни метафорични и символни образи и преходи, изразяващи екзистенциалните проблеми на човека. В лирическото развитие първоначално доминира достоверното описание на конкретната сфера на вещите, философският пласт е невидим — той се реализира в неочаквани условни метафори, които разклащат плана на достоверно-предметното — така познатите от детството врати започват да пеят със *странни* гласове, драскотините по тях се превръщат в „знакове без име“; разръфани и изгризани от червеи и ветрове, с ръждата като кръв по тях те започват неусетно да се асоциират с труп, тление, смърт. Във финала на стихотворението условността рязко се увеличава, вратите се превръщат в черни птици, престават да бъдат битов предмет, за да се появи във финала вече експлицитно образът на „Нея — вечната разбойница“. Сърцевината на Далчевата „вещ“ е проблемът за смъртта, но той може да се изрази само чрез този (подготвян през цялото стихотворение) скок в друго образно и обобщително измерение.

При ранните стихотворения на Д. Пантелеев се реализира приблизително същият „междинен“ модел на художествената условност (въпреки че художествената стойност на неговите творби не достига до стойността на създаденото от Г. Милев, Фурнаджиев, Разцветников или пък от Далчев). При него обаче двете модалности са по-силно взаимно проникнати и повече се деформират — философско-условният свят непрекъснато генерира метафори, които разрушават достоверно-битовите закономерности. Във връзка с това при него нараства художествената роля на грозното, ужасното, призрачното, които, деформирайки предмета, го освобождават от конкретните му утилитарно-практически значения и го натоварват със символични.

Мотивът на древното и при Далчев, и при Пантелеев е част от условния обобщено-философски план. Той може да се реализира чрез скрит, разложен на елементи митологичен образ. Такъв е случаят със стихотворението на Далчев „Старите моми“, където фрагментарно и имплицитно се създава образът на Мойрите — предачки на жизнената нишка. Значението на митологичния мотив не остава самостоятелно — то се синтезира в надредно художествено обобщение, в което се срещат спокойно-печалното, тъжно-безмисленото и безплодното в живота на старите моми и неизменно-съдбоносното, вечното и древното като смислови елементи на мита.

Но за поезията на Далчев и Пантелеев значително по-характерна реализация на мотива за древното са преките определения, които те дават на своите вещи, герои, елементи на света — стар, древен, езически, хилядогодишен, вечен. Тези експлицитни определения са своеобразни мостове между света на конкретното — вещното, и света на символно-философското, те са съсредоточие на конкретност и обобщеност. Вещта все повече се конкретизира и индивидуализира в съществуването си във времето, в процеса на своето остаряване тя е подложена на реални изменения, участва в реалното битие — това е една от насоките на скритото съдържание в определението „стар“. Но заедно с това нараства и човешкото съдържание на вещта, нейната символна и знакова стойност. Далчев „отстранява“ вещите, превръща детайлизираната им от времето конкретност в асоциативна верига, която води до вечните човешки проблеми. При Пантелеев символната стойност на „старото“ се разкрива в две посоки — първата е поредицата от смислови връзки: стар — разруха — грозота — деформация — ужасно — призрачно; втората: стар — хилядогодишен — древен — вечен. Така смислово-композиционните връзки на стихотворението ще трансформират „старостта“ на дърварите в „хилядогодишния“ вятър, а малко по-нататък временната дълбочина ще се развие до „памтивека“ и завръщането на дърварите в къщи след работа — обикновен битов факт — в тази темпорална перспектива ще придобие друго, ми-

рогледно значение — изтощителното пътуване към смъртта и вечната безсмислица.

И така художественият свят на Далчев и Пантелеев е междинен спрямо експресивния и антиекспресивния тип условност — той е построен върху напрежение и взаимно проникване на две модалности с особени метафори и образи, които служат за своеобразни мостове между тях.

Накрая ми се иска да напомня, че онова, което тук наричам тип художествена условност и тип художествено обобщение, не е някаква формална конструкция, а както всички художествени структури е формално-съдържателна цялост, т. е. има свое значение. И тъй като типът художествена условност и типът художествено обобщение са едни от най-общите и абстрактни инстанции на творбата, то и значението им е пределно общо, философски-абстрактно. Ще се помъча да разкрия тук философския смисъл на двата основни модела, до които стигна моят анализ — експресивния и антиекспресивния. Двата полярни модела носят и полярни философски обобщения. Експресивният модел вижда реалния свят като хаос от несъвместими, взаимоизключващи се неща и степени на съществуване. Само човешкото съзнание може да преобразува хаоса и да вложи в него смисъл и ред. Антиекспресивният модел вижда света като първична космическа подреденост и всичко, включително и законите на човешкото съзнание (до най-произволната асоциация), се определя от тези закони.

Тези философски значения, които носят двата модела, разбира се, не изчерпват индивидуалните значения на творбите, в които се реализират — те съставляват най-общ смислов контекст, върху който различните творби изграждат своите коренно различни светове. Точно по тази причина анализът, който направих тук, може да разтълкува литературата на 20-те години не като цяло, в пълното ѝ идейно-художествено богатство, а само в един неин частен аспект. Но с новите типологични връзки и противопоставяния той открива възможност за по-нататъшни конкретни литературнокритически анализи. Освен това дава повод за размисъл на литературния историк. Защото обединяването на творците и творбите по типове художествена условност не съвпада, пресича границите на установеното деление на литературните явления от 20-те години; то не съвпада нито с групирането на писатели и творби по идеологически признак, нито пък с реално-историческото им групиране в литературни кръжоци, школи, направления. Това не означава, разбира се, че типът на художествената условност е единствено валидният или пък непременно главният критерий при литературната периодизация и описването на обособени стилови и идейно-художествени направления. Просто още веднъж става ясно, че неизбежна задача пред нашата литературна история е да отдели всички важни разграничителни и обединителни признаци между литературноисторическите явления — да потърси взаимната им свързаност, да ги йерархизира. Едва тогава е възможно да се говори за доминантен критерий, чрез който да се очертаят значително по-вярно съществуващите, борещите се и заменящите се идейно-художествени системи в литературноисторическия процес.

БЪЛГАРСКО КУЛТУРНО НАСЛЕДСТВО  
В ГЕРМАНИЯ — ГРИГОРИЙ ЦАМБЛАК  
НА ВСЕЛЕНСКИЯ СЪБОР В КОНСТАНЦ —  
1418 ГОДИНА\*

*Хилде Фай (ФРГ)*

Докато в книгохранилищата на Съветския съюз са запазени ръкописите на Цамблак, у нас в Германия е съхранен неговият образ, предизвикал очарование и вдъхновение у художниците на баварската школа. Освен образа, визуално, неговото присъствие, неговият патриотичен български дух е предизвикал и възхищението на немските хронисти, които са описали подробно неговото импозантно посрещане от папа Мартин V и крал Сигизмунд на 19 февруари 1418 г., както и литургията в Констанц, което говори, че той е бил също една централна църковна и политическа фигура на Вселенския събор.

Докладът ми е изграден върху новооткрити или малко използвани и неизследвани досега извори за Григорий Цамблак и неговата мисия на Вселенския събор в Констанц.

Констанцкият всемирен събор се явява като едно от най-големите и най-значими събития на късното Средновековие. Всички политически и църковни проблеми е трябвало да намерят на събора своето мащабно решение. Един така продължителен на години събор (1414—1418 г) е дал възможност за небивал дотогава и след това съвместен живот на учени от различни нации, факултети, остроумни хуманисти, литературни и църковни експерти, поети. . . , за което свидетелствуват многобройни писмени документи. Така ние научаваме от старите немски хроники за атмосферата на града, за красивите архитектурни сгради, за живота по време на четиригодишния Вселенски събор. Политически погледнато, Констанц е бил имперски град — т. е. самостоятелен град-държава в империята, който е имал свои закони, монети, водел войни, сключвал държавни договори и бил вплетен в една гъста мрежа от външнополитически и стопански интереси. Икономически градът е бил търговски център благодарение на доброто му разположение на Боденското езеро, което благоприятствувало на далечната търговия да се реализира по най-краткия път през удобните проходи на Алпите, по реката Рейн и нагоре. В центъра на града се намирала катедралата, в която се е състоял Вселенският събор. Тя се извисява и днес близо до брега на езерото. До нея са били разположени жилищата на епископите и палатата, която притежавали за жилище папа Йоан XXIII и след това папа Мартин V. От източната страна на катедралата се намирал т. нар. „кауфхаус“ (търговски дом) — който съществува и днес. В него кардиналите се събирали при избор на нов папа. Освен това в града и околността се намирали няколко мъжки и женски манастири. От хро-

\* Доклад, изнесен на Първия международен конгрес по българистика.

никите узнаваме, че посетителите на събора са пристигали в зависимост от своя сан в пищност и разкош. Църковни сановници, князе, графове, херцози, посланици на крале, делегати от градове и университети, безброй рицари, търговци, хора на изкуствата, шутове, занаятчии, куриери. . . Толкова много народ, необичайно събран на едно място, предизвикал жилищна криза. За тази цел са идвали строители отвън, които са построявали къщи, носещи характера на холандските и южноиталианските селски къщи. А градският съвет е покрил цели улици с дървени къщи, за да могат да пребивават чужденците. Всичко възможно правели в града, за да стане престоят на чужденците по-приятен, за да има достатъчно запаси. . . Идвали голям брой търговци и занаятчии от Франция, Испания, Англия, Полша, Армения. . . Разположени по площадите и улиците, особено на площада пред т. нар. „блидхус“ пред църквата „Св. Стефан“, както и в църковния двор на манастира на францисканците (по вътрешната част на градските стени), всеки занаятчия и търговец имал своето определено място. Само кифладжиите със своите малки колички, на едно колело и отгоре с подвижна фурничка, обикаляли свободно из целия град. . .

Най-различни са твърденията и обвиненията за причините, поради които Григорий Цамблак идва на Вселенския събор в Костанц. Нашето заключение от направените изследвания, както и от анализи върху речта на Григорий Цамблак пред Констанцкия събор (1418), отговора на папа Мартин V на речта, взаимоотношенията Рихентал — Маврикий Пражки — Григорий Цамблак, накратко е следното:

Подбудите у Григорий Цамблак за участие в Констанцкия събор и в борбата за политическа и църковна уния са чисто патриотични. Той изпълнява заветния си дълг към своя чичо — търновския българин — митрополит Киприян Московски, по чието време вече целият Балкански полуостров е бил завоюван от турците и който е искал също да постигне чрез църковен събор политическа и църковна уния с папата, чрез което вижда освобождението на България. Такъв събор Киприян предлага на гърците да стане през януари 1397 г. в Русия (три години след падането на Търново под турско иго). Киприян е искал да обедини православно население на Литва с католическото на Полша и да направи уния с папата и то да не е непосредствено, да стане уния между папата и гърците, но гърците да не се подчиняват на папата, а да се съединят с него и така „гърците, съединени със западните хусари, биха получили помощ в борбата с турците“. Патриархът отговорил, „че и те усърдно са съгласни, но се намират в стеснено положение, че нечестивите турци са затворили пътя, и при тези обстоятелства, възможно ли би било някой от нас да отиде на този събор в Русия. Ако Бог изпрати мир и пътят стане свободен, ние сме готови на това и по собствено убеждение.“ (Acta Patriarchat. Constant. Constantinop., I. 194, 423; II. 520). От предложението на Киприян личи, че тази уния е била искана от чисто политически съображения. В същност тази мечта на митрополит Киприян е положила това начало, което става главен виновник на това знаменито дело на Цамблак да се бори за уния, чрез която да спаси поробена България от варварите.

Известно е, че Киприян и Григорий Цамблак, преди да са станали митрополити, са били висши чиновници при константинополския патриарх и са се ползували с уважението на императора като високообразовани личности, които знаели да четат и пишат на гръцки и славянобългарски, добри познавачи на византийската литература и т. н. Както Киприян пише „Житие за св. Петър Митрополит Всерусийски“, така и Григорий Цамблак започва своята писателска дейност с „Житие за Киприян Митрополит Московски“. От „История на руската църква“ (Голобински, М., 1900) се знае, че Киприян е имал намерение да постави за свой наследник на катедрата Митрополит на цяла Русия своя племенник Григорий, за което явно го е повикал в Русия преди смъртта си. За тази цел той



се е надявал да склони Великия княз и да изходатайствува съгласието на патриарха. Ето защо Григорий в своя житейски, църковен и политически път се явява в пълния смисъл на думата пряк продължител на делото на Киприян, ръководен от светото патриотично чувство. На събора Григорий се явява подкрепен от Ягело и Витолд, както и от константинополския патриарх и император, които са били морално и материално ангажирани към Киприян, тъй като той вече се е показал като техен благодетел в борбата срещу турците. Митрополит Киприян им изпратил 20 000 рубли в помощ по време на дългогодишната блокада на Константинопол от турците. Григорий Цамблак пристига в Констанц едновременно с гърците, които по думите на Гунцио де Цвола (писмо до епархалния съвет в Прага) са носили пълномощни актове за унията.

Съществуват данни, които ни навеждат към предположението, че Григорий е идвал два пъти на Констанцкия събор. Според Рихентал (с. 47 от изданието на Михаил Бук — 1882 г. — Ulrich von Richental, Chronik das Costanzer Concils) Григорий Цамблак идва за първи път в Констанц още през 1415 г. — т. е. 1416 г. на 21 януари, като пратеник на Константинопол. Текстът е следният: „На 21 ден на месец януари, то пристига епископът от Киев, той е от Гърция и идва от само себе си, както и от патриарха на Константинопол, както и от името на много владици от Гърция. Той отсяда в къщата на Улрих Имхолц, която се намира в горната част на площада, наименована „гостилница „Слънце“. Той идва с осем владици и осемдесет коня. В същата къща са направили литургия по свой обичай и вяра. . .“

Това се покрива и със съобщението на августинския еремит Дитрих Фри „История концилии константиензис“ (v. d. Hardt, Band I-161), където се отбелязва за една делегация на гръцкия цар, която, след като е била представена на президентите и депутатите на нациите, се е завърнала с обещанието отново да дойде в Констанц.

В дневника на кардинал Филастре се говори за един „пратеник на гръцкия цар“, който бил вече разговарял с папата за уния. Същото се споменава в едно писмо на кьолнските депутати от 26 март 1416 г., че „имало един високопоставен пратеник на гръцкия цар“. В кореспонденцията на Сигизмунд и гръцкият цар Мануил във време между 1411—1414 г. се говори „за план, как да се борят срещу турците“. Сигизмунд, както и Мануил, искат приятелски съюз. Сигизмунд се радва на желанието на Мануил за уния на двете църкви. Защото още през 1400 г. Мануил лично отправя молба за уния към западноевропейските дворци.

Ако можем да се доверим на разхвърляните бележки на Рихентал за себе си — т. е. от Аулендорфската хроника, то в тях Рихентал съобщава, че знаел латински, че е пътувал много и бил в Бохемия, че е познавал един доктор по теология, т. е. Маврикий Пражки, който от своя страна познавал архиепископа, т. е. Григорий, и че е познавал гръцката литургия, която описва най-подробно, състояла се в Констанц по време на Григориевия престой в 1418 г.

Всичко това изтъкваме, за да подчертаем, че Григорий Цамблак според нас е водел една непрекъсната и неуморна борба за църковно и политическо единство, търсейки чрез това пътища за освобождението на България, което личи не само от споменатите факти, но най-вече и от неговата реч пред Констанцкия събор.

Влизането на Григорий Цамблак в Констанц по описание на хронистите предизвикало нечувано оживление сред народа. Тълпи от хора, начело с папа Мартин V и крал Сигизмунд, тържествено посрещат внушителната делегация, водена от Цамблак. Домът, в който бил настанен Григорий, собственост на Улрих Имхолц, както отбелязахме, бил наименован на „Хус цу дер Зунен“ (гостилница „Слънце“) и носел герба на Цамблак. В същия дом е станала прочутата литургия, описана от Рихентал и заела също централно място в рисунките на баварските художници.

„В петък, на 25 февруари 1418 г.“, по дневника на кардинал Филастре, „през първата година на господин папа Мартин V и четвъртата година на Констанцкия събор, папата държа генерален консилиум, на който присъствуваше римският крал и епископът Григорий . . . , славянин от ордена на св. Василий, който се назовава, че е митрополит на цяла Русия — глава на 50 катедрални православни църкви — дойде, за да изкаже уважението си към нашия господин папа с 6 презвитера от своя орден и беше спазен следният ред:

Както нашият господин папа седеше сред прелатите и кардиналите и останалите, по обичайния начин влезе онзи архиепископ, придружен от архиепископа на Гнезно и Плоценския епископ в Полша, и три пъти се поклони, преди да дойде до паркета, и застана със своите хора прав, на мястото на адвокатите пред погледа на папата, където магистър Маврикий от Бохемия, магистър по богословие, държа реч, излагайки, че намерението на господин архиепископа е било отдавна да предложат вярност и подчинение на римската църква, слушайки, той искаше да осъществи и да се погрижи да стане църковна уния, което и цялата негова област да изпълни. Това намерение той изложи писмено след предложението на магистър Маврикий и то беше прочетено публично. . .“

Трябва да подчертаем, че кардинал Филастре единствен дава пълния текст на Цамблаковата реч, която публикуваме изцяло за първи път:

„Преблажени отче, отправям големи благодарности към безсмъртния Бог, който ме удостои през тези последни дни да присъствувам пред Ваша светост, върховния и безспорен понтификс и истински заместник на Исус Христос. След толкова превратности на една продължителна и стара схизма на римската църква. Благодаря също на всемогъщия Бог, светейши отче, че благодарение на твоето достойнство са разрушени и отстранени от католическата вяра всички ония препятствия за човешкото благо, като ладията на Петър бе поставена и наместена на сигурно място след толкова бури и доведена до старото си достойнство, и вече виждам, че онова, което отдавна желаех да чуя и видя с най-голям стремеж, а именно мир и спокойствие на светата католишка вяра понастоящем, защото, преблажени отче, схизмата донесе на нас и на другите околни народи голямо объркване на умовете, което досега потискаше светата римска църква. И понеже с най-големи усърдия желаехме тази свещена уния, след като чухме за мира и успокояването на светата божия църква, за всички нас, които населявахме онези области на Русия, настъпи неоценимо задоволство и вътрешна радост. И тъй, понеже аз, преблажени отче, отдавна желаех тази свята уния, отидох при най-християнския мой господар, господин краля на Полша и господин дука Витолд, негов брат, най-предани и първи служители на твоите свети крака, между които по това време се случи аз да пребивавам и извънредно често да обикалям; от предаността и от най-съкровената вяра на тези пресветли първенци аз бях отдавна трогнат и доведен до това свято желание на светата римска църква, та не само аз да пламна от най-голяма ревност към тази свещена вярност към църквата, но също с всички мои сили и с цялата моя грижа и бдителност да подготвя всички други, които можеха да се насочат към това свято желание, като им проповядвах и ги увещавах на онзи църковнославянски език. Между тези народи, пресвети отче, аз намерих мнозина с това свято желание, които искат тази свещена църковна уния. И така коленопреклонно молих споменатите пресветли първенци да ме изпратят да дойда при краката на Вашата светост най-много по тази причина, за да мога и самият аз да се насладя от този свещен мир на божията църква с останалите християни, а освен това и да моля, с каквито молби бих могъл Вашата светост, щото както в личността на Вашата светост по божие желание, божията църква е единна с цялата си възвишеност, така също чрез Вашата светост да се извърши с най-голяма грижа и старание да се направи уния между онази източна църква със светата римска църква;

при все че, преблажени отче, и преди тези мои молби, които понастоящем изливам, Вашата светост полага всяка грижа и усърдие за възвръщане на онези области, при все че понастоящем умът на Ваша светост е претрупан с различни и големи затруднения, за възстановяване на християнската религия. И както спасителят на света, Исус Христос, чрез своето пресвето страдание съедини и свърза най-долното с най-възвишеното, и свърза самата човешка природа с божествената, така и Ваше блаженство да действа през тези дни, щото онзи наш народ да се съедини със светата римска църква и да се възвърнат тези два народа славно и великолепно към предишното си тяхно благоволение и любов, от което благоволение те бяха лишени поради толкова продължителната схизма! Тази пресвета уния, преблажени отче, желае и пресветлият мой господар, господин императорът на Константинопол, синът на Ваша светост, а също и патриархът на онзи град и останалите християнски народи от онези области; също така подразбрах, че вече предварително е говорено по този въпрос в присъствието на Ваша светост от пратеника на самия пресветъл господин император, който самият ще проследи този въпрос в това отношение съобразно неговата мисия. Колкото се отнася до онези области, от които аз пристигнах тука, при Ваша светост, които в голяма част са подчинени на господството и заповедите на споменатите по-горе пресветли крал и княз, синове на Ваша светост, които народи все пак са подчинени и на култа и обряда на оная църква — самите тези преславни владетели, както във всичко друго полагат грижа за разпространение и увеличение на християнската религия, както извънредно често е било известявано на Ваша светост и от слуховете на мнозина, и от писмата на самите владетели. Те също положиха всички грижи, щото народите, които са подчинени на тяхното наставничество и които са отделени от лоното на светата римска църква, да бъдат възвърнати към единството на църквата, както желаят ревнителите на християнската вяра — обаче като бъде спазено това, то да стане по надлежен почтен и обичаен начин, а именно чрез църковен събор, та от двете страни да се съберат хора опитни и познавачи на правото, които да разискват по въпросите на вярата. Нека обаче се надяваме, преблажени отче, щото Ваша светост е проявила искреност и не ще търпи по-нататък толкова народи да бъдат отделени едни от други. И тъй, Ваше блаженство, пресвети отче, нека да приемем настоящото положение, както се представя. Много от светите първожреци, предшественици на Ваша светост, са жадували без съмнение за настоящото желание на ония народи и не зная поради чие божие желание не са го постигнали. Прещастлива е обаче Ваша светост, която е запазена до този ден, щастливи сме също и ние, на които ще бъде дадено да видим това и да го пипнем с ръце! И така, преблажени отче, нека Ваша светост да бъде подражателка на делото на Петър, заместника на Христа, чийто престол Вие държите, нека бъде подражателка на пресветия учител Павел, известен със своите трудове за покръстването на народите към християнската вяра, и нека не се отлага по-нататък това преславно дело, но колкото може по-скоро да се изнамерят и да се изпратят в онези страни подходящи лица, които със своята цветиста реч и със светия си живот да издигнат онези народи и да ги привлекат към единството на светата майка — църквата — и да бъде присъединен към това пресвещено дело Богът на мира и на всяка обич!

Това свято желание ме подбуди, преблажени отче, да се заема с тези усилия да дойда лично при Ваша светост с най-голяма обич и преданост. Надявам се прочие, че аз ще видя онова, за което се надявах да постигна в лицето на Ваша светост, докато трябва да се върна, след като видя най-добрата воля и благоразположение към това свято дело, на Вашата светост, която Бог нека винаги щастливо да пази невредима! Амин.“ . . .

От речта на Григорий Цамблак, издържана в дипломатически тон, се вижда неговото ратуване за единство на народите, т. е. да не се търпи „толкова на-

роди да бъдат отделени един от други“ и то да се осъществи „по надлежен, почтен и обичаен начин“, т. е. да се спази самостоятелността на народите, респективно и тази на българския народ.

Тази реч е един безрезервен принос, който още веднъж подкрепя нашето становище, че Григорий Цамблак идва на Констанцкия събор като продължител на високопатриотичното чувство на Киприян за спасяване и опазване на българския народ и България.

Схващанията на Григорий Цамблак за двете църковни системи са изложени в речта на Маврикий Пращки, с която той го представя пред папата.

В „*Annales ecclesiastici*“ от Райналд намираме отговора на папа Мартин V на речта на Григорий Цамблак и на отправените от гърците послания. Той отговаря: „Това съединяване на гърците с римската църква изискваше патриарх Йосиф, тъй като беше явно, че цяла Гърция ще бъде подчинена под властта на турците, ако, след като се премахне раздорът за религията, помощните оръжия на западните не се насочат срещу тях. Виждайки това, императорът възприе това решение, щото неговите синове да свържат сродство със съединените синове и първенци на римската църква, чрез което гърците по-лесно ще възстановят предишното съгласие на латинците.“ След като бе взето мнението на папата по този въпрос, любезно се съгласи с това, „стига само да се позволи на латинските жени да живеят в Гърция по латинския обред“; и бяха дадени писма до първенците.

Петрус де Пулка (пратеник на Виенския университет на Констанцкия събор) — *Archiv für Kunde österreichische Geschichts quellen* Bd. XV, Wien, 1856, пише за Григорий Цамблак следното: „Преди известно време пристигна някакъв архиепископ на рутените, наречен Киевски, с гръцко вероизповедание и език, който миналия петък на 25 февруари предаде на нашия господар папа в Държавния съвет писма от краля на Полша и неговия брат, предводителя на Литва, с които писма те поздравяват папата за неговия избор и обединението на църквата и препоръчват споменатия архиепископ заради неговото ревностно искане за възвръщането на гърците към римската църква, желаейки да им бъде дадена аудиенция във връзка с начина на тяхното възвръщане към лоното на Рим.

Както те самите в писмата си, така и самият архиепископ с лична реч чрез преводач изразиха, че щяло да се подготви конгрегация на генерален концил и на двамата, на които нашият папа лично да дойде; също така да дойдат прелатите на двете страни заедно с докторите; за да се доизяснят относно краткия и почтен начин на обединение с нас, който съюз те се надяват да стане твърде лесно, понеже патриархът на гърците бил благоразположен към казаните неща, и ако случайно техният император се разгневи от любов към тиранията и несправедливите действия, тъй като, както се говори зложелателно, се проявява и действа по такъв начин, те самите са готови да се опълчат според нарежданията на римския понтификс и неговия концил. Самият архиепископ чрез преводача предложи подобен начин за тяхното възвръщане (към Рим) посредством конгрегацията и концила. Все пак кръстоносците (католиците) отдават умерено доверие на гореказаните неща.“

Констанцкият събор трябвало да бъде прекъснат през пролетта на 1418 г. поради развитието на чумата, идваща от изток, където тя върлувала още през 1417 г. и взела многобройни жертви. Хронистите и църковните историци твърдят, че Григорий Цамблак се е заразил на събора от чума и умира в края на 1419—1420 г.

Така един велик българин изтърпява всички мъки и страдания, води нескончаема борба за спасяване и съхраняване на българския народ и любимото си отечество.

Неговият образ остава да свети и грее през вековете в констанцката хроника.

Оригиналните изображения на Григорий Цамблак в хрониката на Рихентал — т. е. констанцката хроника, са изключително красиви по колоритност, композиция, индивидуализация и типизация. Неговият образ заема винаги централно място в композицията на миниатюрата.

Като разглеждаме илюстрациите на хрониката на Рихентал, се убеждаваме, че средновековната илюстрация е добила постепенно своята свършена степен. С един много ясен картинен език тя съпровожда текста. При описването на отделните събития хронистът е оставил място за художниците. Художникът на оригиналната хроника на Рихентал е използвал способа на иконографията. Този начин на картинно текстово разказване се съдържа до началото на XV в. Типично при швабската илюстрация са характеризираните лица. Тук имаме преди всичко в центъра на вниманието самия човек с неговото действие, каквото е поведението на Цамблак. И нито един от съществуващите ръкописи не излиза извън средата на XV в., чрез което стигаме до заключението, че илюстрациите на оригиналния ръкопис са били завършени между 1425 — 1430 г. Преимуществото на оригинала може да се види в подчертаната характеристика на гърците по сан, възраст, настроение, техните дълги черни коси, медения цвят на лицето, чуждите костюми и дългите бради. Констанцката хроника е направена от двама художници. Само тонално тези рисунки се различават една от друга — едната част е в по-светла, другата в по-тъмна гама. Двамата художници рисуват в един и същи стил, тъй като са от една и съща школа. Констанцкият препис се предполага, че е направен около 1465 г., тогава е и рисувана. Цамблак и литургията са последната група илюстрации на хрониката. След тях следва текст и многобройни гербове. В почти всички съществуващи хроники личи, че Цамблак и литургията са рисувани с особено задоволство, като нещо необичайно, влязло в този малък град, именно гръцкият клирос с техния обред и външност. Сцените са: подготовка на олтара за литургия, слушане на литургията, раздаване на нафора, Григорий благославя и тези, които получават благословия.

Едно огромно художествено постижение представлява инкунабелът, т. е. печатното произведение на Антон Зорг (Улрих фон Рихентал: *Conciliumbuch* v. 2. sept. 1483). Това първо печатно издание е най-богато илюстрирано. Матрицата е гравюра на дърво. Авторът, който е направил гравюрата, се смята, че е един от неизвестните майстори от школата на Антон Зорг. При изображение на образите той е използвал по всяка вероятност двата познати преписа-ръкопис по кодекса Санкт Георген, защото той по изпълнение на картините, по текст, по брой, както и по композиция е най-близо до него. Неточни са цветовете на боите. Гравюрата на дърво е направена по маниера на тогавашното време — контури без светлосенки и при оцветяването са използвани шаблони.

Накрая няколко думи за Аулендорфския кодекс, който се намира в Ню Йорк още от преди Първата световна война, продаден от граф Кьонигсег. Искам да подчертая, че образът на Григорий Цамблак в Аулендорфския кодекс е най-уплътнен като изображение на характер с повече черти и личност, от която лъха високо благородство. Текстът под него подчертава Цамблаковата патриотична мисия на събора: „Великият господин Георгиус архиепископ Куниенензис е разположен в съседство с господин дук Витолди де Литов. И гледа към турците. Той самият там има трима епископи и от друга страна е обърнат към Белорусия. И неговото архиепископство лежи сред земята на гърците. И с него дойде голямо посланичество.“

Гербът на Цамблак от кодекса Санкт Георген е, както се вижда: върху син фон са изписани в червено инициалите на Григорий. Отгоре се виждат — в средата епископската корона, а от двете страни — кръстът и жезълът. Съдържанието на текста е: „Григориус, гръцки епископ, Киевски от Русия, на гръцка вяра. . .“

Великото дело на Григорий Цамблак виждаме продължено във възрожденската епоха на България.

МЕЖДУ ДОБРОТО И ЗЛОТО  
(НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ „ПОД МАНАСТИРСКАТА  
ЛОЗА“ ОТ ЕЛИН ПЕЛИН  
И „АНТИХРИСТ“ ОТ ЕМИЛИЯН СТАНЕВ)

*Снежана Зарева*

Сборникът „Под манастирската лоза“ съдържа единадесет разказа-легенди, композиционно въввлечени в двойно зависима художествена връзка.

При анализ на заглавието прави впечатление, че в граматическо отношение то представя обстоятелство за място, уточнено от предлога „под“. След изясняване на обекта се разбира, че той не е обикновено сенчесто кътче, а място, изчистено от обичайните си значения — света обител. Очевидно не става дума и за обикновена дворска асма — думата „лоза“ е ключова в общия смисъл на сборника, едно, че още в заглавието е спрегната със семантика за светост и тишина, но и защото дава възможност за многозначно възприемане. Според библейската знаковост лозата води произхода си от райската градина, тя е сакрално растение, защото символизира невинната Христова кръв чрез смисъла на виното като причастие. От друга страна, лозата постъпва в легендите и с най-„собствения“ си смисъл, препратен от езическите култове — виното като опиянение, съответно като изначална човешка слабост. От изброените значения отчетливо се очертава опозицията — високо, в смисъл на значимо от религиозно-обредния модел, и битово, ежедневно по посока приземеност, даже конкретна земност. Тази опозиция, както ще видим, се проектира върху художествената структура на целия сборник.

Лозата има и друга парадигма, изведена от образната система на легендите, която внася свое значение. Мислите на отец Сисой например пъплят бавно, разклоняват се като лоза и се разлистват гъсто, а фантазията на Павел Блажениния се разплита и разгръща като лозите, които подрязва („Жената със златния косъм“). Тук лозата става символ и на познанието, на духовното проникновение, на промисъла.

Накрая, ако надникнем „под“ лозата, където е очертана нейната земна проекция сянката, ще видим още, че там е прохладно, уютно като духовното удобство на манастира за размисъл, за мъдра съсредоточеност. Но може би по-важното е, че „под“ манастирската лоза човек може да поседне в приятната компания на отец Сисой. . . На сянка, под лозата ще се създават и легендите, това ще е композиционното „място“ на повестуването.

Мотото на цикъла, представящо откъс от Псалмите, също е двойно подчинен компонент, Освен че обрамчва начално легендите със смисъла си на автентична Сиблейска поука, но и сигнализира (вече в художествено-условен план), че тук ще се обсъждат нови човешки проблеми. Т. е. смислово и графически (цър-

ковнославянския шрифт) мотото указва върху немаловажния факт, че авторът е имал ясна представа за високоусловната<sup>1</sup> организация на бъдещия си сборник.

В същата логическа насока попада и проблемът за повествователните ракурси, по-точно за наративните нива в легендите. Формално разказвачът се покрива с лицето, което води разказа в „аз“-форма, нещо, което не пречи то да бъде максимално обезличено, т. е. фиктивно. Това анонимно лице бихме могли условно да обозначим като „подставен“ разказвач. То не ще задържа читателското внимание и занапред ще изпълнява чисто служебна, спомагателна роля. Анонимният повествовател очевидно е натоварен с единствената мисия да препреразкаже легендите, чути от устата на същинския (отново достатъчно фиктивен) разказвач — отец Сисой. От своя страна образът на отец Сисой е само маркиран въпреки внушението за пълноценност, което налага. Посветеният му едноименен начален разказ, по всичко изглежда, обслужва повече композиционни, отколкото идейно-смислови цели, тъй като вниманието е насочено към други дълбочинни процеси. Друг е въпросът, че именно отец Сисой, макар и бегло нахвърлян, попадайки извън плоскостта на тезата, е един от пластично изваяните образи в произведението. Това усещане се усилва и от факта, че средищният морален извод на легендите не се схваща като произнесен от неговата уста. Все така неслучайно, дори и в ролята на активен възпроизводител на определена ситуация („Чорба от греховете на отец Никодим“), отец Сисой се въздържа от коментар или оценка на събитията. Ролята му на говорител, маркирана в началото на цикъла, много скоро се иззема от самозначността на автономно звучащите, твърде затворени в сюжета си, но тематично и смислово съподчинени легенди. И ако в първия разказ се сигнализира за авторството (или поне съавторството) на отец Сисой чрез думите на анонимния повествовател: „Ще ви разкажа някои от неговите приказки, пълни с поучения и дълбока мъдрост“ — по-късно тази композиционна и повествователна обвързаност съвсем се занемарява (с изключение на легендата „Чорба от греховете на отец Никодим“), до пълното ѝ разпадане и липса след заключителния разказ на цикъла.

Очевидно пряко заявления си в началото композиционен модел сборникът „Под манастирската лоза“ се подчинява на друга повествователна традиция, която предполага и други закони на художествено сцепление. И това е изключително любопитно, тъй като то говори за художествената еволюция на Елин Пелин. Особеността е в това, че откриваме и „стария“, и „новия“ Елин Пелин.

Има една натрапчива несъвместимост на отца с божите служители от легендите. За разлика от тях отец Сисой е по човешки конституиран образ. Спомагателната функция, която му отрежда по-малко повествователно време, не пречи на възприемането му като житейски автентична личност. В малката му по обем характеристика се споменава за някакво бурно минало, за житейска опитност, която, по всичко изглежда, взема превес над светата мъдрост, почерпана от черковните книги и Библията. Разсъжденията на добрия игумен също илюстрират една повече практическа, отколкото ортодоксално-богословска философия. От тях например разбираме, че колкото и мимолетно да е настоящето, в своята протяжност то създава илюзията, наречена живот. Косвено разбираме още, че този живот, макар и разчленен на сълзи, вопли, радости, стремления, измами и душевни тържества, е нещо много по-мъдро и драгоценно от абсолютния отвъден порядък, който обещават божествените книги, и т. н.

Накрая, ако проследим воденето на разказа в „Същинските“ легенди, не може да убегне странното двугласие между лирическият тон и дидактично направля-

<sup>1</sup> Когато говорим за условност — в случая „висока“ условност, нямаме пред вид условността като същностно, иманентно и природно качество на изкуството. Става дума за една по-остра, по-непривична (особено когато се говори за Елин Пелин) форма на художествена условност.

ваната, пряко изказана мисъл. Почти всички легенди са с начало от следния повествователен тип: „Вечернята се свърши. Последното амин на отец Павел замря без ехо и в малката ослепяла от старост манастирска черквица настъпи продължителна тишина.“ Подобно встъпление теоретически и естетически е възможно само в т. нар. „селски“ разкази на Елин Пелин. Но, както става ясно, то свободно съжителствува вече в друга художествена система (все още в творческите граници на Елин Пелин) с експлицирана нормативност от следния тип: „Свети Спиридон беше беден обушар. Приведен на ниска масичка, по която бяха разхвърляни сечивата му, и *потънал в блажени размисления за бога* (к. м.) работеше по цял ден. Едничката му почивка бе, когато сядаше да яде кротко и полека сухия си хлебец или когато вдигаше очи да погледне навън през малкото прозорче прекрасната картина на божия свят, която винаги го умиляваше.“ И ако единият стилев поток пластично и изобразително е изцяло в руслото на „Пролетна измама“, „Братя“, „Изкушение“, „Нещастие“, т. е. на „класическия“ разказов блок на писателя от началото на века, то вторият като търсено внушение категорично се приобщава към друг модел на художествено боравене с действителността. Ето я отново тази структурна и смислова двуделност, която може с леснина да се проследи в различните нива на легендите. Тя е показателна, струва ми се главно за това, как (макар и с видимо усилие) поетиката на Елин Пелин се е трансформирала съобразно различната повествователна конвенция, която по замисъл са призвани да стилизират разказите от сборника.

И така встъпването на легендите в себе си се подготвя твърде обстоятелствено. Формално погледнато, дотук се открояват (макар и непоследователно проведени) две композиционни рамки и две повествователни и стилски нива, от което става ясно, че още в заглавието и началото на сборника, т. е. в най-зримите съставки на градежа, е закодирана многостепенна условност, която предполага различно манипулиране с художествената материя на разказите, предполага и по-различния им прочит.

„Под манастирската лоза“ е зримо обособен дял в цялостното творчество на Елин Пелин, дял, който открито „чуждее“ сред (по-точно след) масива от класически разкази на писателя, посветени на селския живот, създадени в първото десетилетие на века. Лесно е и с „просто“ око да се улови нееднаквостта на Елин Пелин от цикъла легенди и познатия ни от разказите — пластик и живописец Елин Пелин — необикновен в уменията си да открива човешки ресурси там, където на пръв поглед владее оскъдица, да оневинява, макар и присмехулно дистанциран, човешките пороци, търсейки корените им неизменно в социалното. Разликите, разбира се, не са само от идейно-тематично естество, те засягат и най-периферните структурни нива, но проникват и дълбинно, като открояват нови смислови акценти, налагайки друга, нееднородна художествена комуникативност. Това дава основание на съвременната ни литературоведска мисъл в лицето на проникновената изследователка на Елин Пелиновото творчество Искра Панова, сравнявайки „Елин Пелин с Елин Пелин“, да заговори за „стилов разноробой“ в творческите граници на писателя.<sup>2</sup> В своята студия, посветена на сборника, авторката със завидна литературноисторическа начетеност, съчетана със съвременен теоретически осмисляне, „подложи“ на нов прочит тази наистина своеобразна Елин Пелинова творба, с което провокира инерцията на нейното възприемане и се опита да намери точното ѝ място в художествената и стойностна система на нашата литература в синхронно-диахронен план. Но по-важното и ценното е, че изследването на Искра Панова при цялата си аргументираност и убедителност остава смислово и идейно отворено, не насища, а разгръща хо-

<sup>2</sup> Вж. И. Панова. „Под манастирската лоза“. — В: Сб. Елин Пелин. Сто години от рождението му. С., 1978.



ризонта на очакване пред евентуалния интерпретатор на Елин Пелин, независимо дали у него се събуждат съгласия, резерви или възражения.

Възловата мисъл на Искра Панова е, че резултатът от съпоставката на работите от „Под манастирската лоза“ с разказите от преди 1909 г. говори за художествено и стилово отстъпление в легендите по отношение на системата, в която са изградени разказите. Изложени съвсем конспективно, основанията за това нейно обобщение се свеждат до следните по-обхватни моменти:

— прогресивно заличаване на хуморната дистанция в „Под манастирската лоза“ или движение към сериозност;

— замяна на случката с теза, по-точно изместване функцията на случката в „Лозата“ — сега тя обслужва тезата, доказвайки предпоставения морален извод. Оттук:

— едноизмерна категорична теза, която иска едноизмерни герои, развързани-сентенции, изрежисирани ситуации — резултатът е художествена неефикасност;

— лирическите внушения на пейзажа от разказите са заместени в легендите с пейзажни фрагменти, природни картини, „места“ на повествователното действие;

— позоваване на положения, утвърдени и з в ъ н (разр. И. П.) събитието като човешко дело — съответно статизирано в корена си повествование;

— разколебаване на структурните опори — идейни, тематични, жанрови, респ. качествена разколебаност на системата, в която са изградени легендите.

В този логически ход на разсъждение възниква неновият, но и немаловажен въпрос за стила и неговите граници. Проблемът за движението на стила, за стиловите преходи, възходи и пречупвания е особено актуален за произведения като „Под манастирската лоза“. И след като е преодоляно смесването между принципно различните феномени — литературоведското и лингвистичното разбиране на стила<sup>3</sup>, след като е осъзнат смисълът на стила като ценностно понятие, което действа в корелация с понятието „художественост“, отново сме в невъзможност да дадем метаопределение на понятието „стил“. Това е така, защото и най-прецизният научен апарат трудно би могъл да отчете някакъв средищен индивидуален стил, който сменя в себе си стила на епохата, респ. на правлението, метода и т. н. Още по-трудно уловимо е разбирането за стил, когато го потърсим в пределите на по-своеобразна литературна творба. В йерархията от контексти е заложен йерархия на стилове, композицията също различава и степенува практически стилово единство. Освен това в литературознанието се говори за стил на автора, стил на творбата и жанров стил, говори се за стил на пасажа, за стилове при речевата характеристика на героите и т. н.

Искра Панова поддържа схващането, че разколебаното художествено единство в „Лозата“ корелира с разколебаното стилово единство, като извежда оттук някои същностни теоретически изводи, най-важният от които е, че стилът е постигнатото единство в дадена творба, че това единство е динамично във времето, т. е. стилът може да се постига и губи, да се укрепва или разклаща в рамките на една стилистическа система и перипетиите на един творчески път. В такъв случай как зримо се материализира той и къде е стиловата характеристика? Ако приемем, че тя се изчерпва с особения подбор и системно съчетание на похвати, стигаме до очебийния парадокс, че безстилието също обособява стил. Не удовлетворява и гледището за стиловата доминанта, която излъчва характеристиките в стила на даден автор. Като че ли по-пригодна за днешното естетическо възприятие и мислене е концепцията за стилово многозвучие, за изменението и разложимостта на стиловите белези, за стилово раздвояване,

<sup>3</sup> Вж. К о ж и н о в. Встъп. стат. в Сб. Смена литературных стилей. М., 1974.

разтрояване и дисхармония в системата на цялото. Ако излезем от такова разбиране за стила и се опитаме да интегрираме творбата в онзи текст в който е, ще видим как се открояват някои изплъзващи се при друг аналитичен подход акценти, като може би неправомерно се „замазват“ други. Вероятно най-близкият до творбата анализ, разбира се, не е най-точният, както и методът на анализ не определя степента на неговата научност.

Но нека се върнем на нашия обект — произведението на Елин Пелин „Под манастирската лоза“ с неговата смислова значимост, художествена обособеност и жанрова отлика, създадени от използване на разказваческата традиция не само на реализма от XIX в. Така или иначе вече приехме, че в „Под манастирската лоза“ са заложени процеси на стилова и художествена деструкция. Безспорно корените на тези процеси се крият преди всичко в културно-историческия комплекс на времето, когато възниква произведението (периодът 1909—1934 г. е свръхнаситен на идейни, естетически и събитийни трусове в живота на нацията). Има, разбира се, и предпоставки от личностно и субективнотворческо естество, като не трябва да се подценява и прекомерността на временния интервал (25 години!), в който с различно темпо и в различна вътрешна обединеност се създават легендите.

Допуснахме, че формално и съдържателно сборникът навлиза в различна повествователна стилистика, наложена от изместване на проблематиката — от социално-психологическа — към морално-духовна. Тази именно пренасоченост качествено изменя структурата на разказване в легендите. Виждаме изцяло изменен смисловия потенциал на природата, предметния аксесоар, изменен състав и качество на действащите лица, различен е битът с функцията си на допълнително натоварена органична среда, в която действуват герои и се разиграват събития, но най-важното — различен е общият смисъл, надчовешкото във внушението на творбата. Тези промени не трябва или невинаги трябва да отдаваме на художествена недостатъчност или естетическа неефикасност. При една по-друга постановка повествователната структура на легендите **з а к о н о м е р н о** се изменя, и то по две линии. От една страна, поради условно-фантастичния характер на творбата, и, от друга — поради спазването (макар и невинаги стриктно) на конвенциите на жанра, който тя стилизира.

Ако погледнем на това произведение като на облечена в религиозно одеяние митологична ретроспекция, ще намерим и общата стилизация в обединителен смисъл. В началото посочихме преките податки в текста, които ни дават основание да разглеждаме и тълкуваме произведението от по-неочакван ракурс, отколкото разказите за селото. Поучителният тон се задава още чрез мотото, което освен че е цитиран текст, е и структура, включена в произведението.

В библиографската справка за „Лозата“ четем думите на Елин Пелин: „Аз имах един чичо поп, ама истински поп, светски поп. . . Аз бях още дете. Той ме обичаше. Той ме водеше все из нивите и ми разправяше интересни работи за светци. Той ги разправяше по един особен начин, не с голямо уважение към тия хора — и оттам някои работи така съм ги схванал. Винаги са ме интересували тия неща и съм чел книги — житията на светците. Той ми ги даваше и аз съм ги чел. И оттам ми е хрумнало да напиша „Под манастирската лоза“ с мои разбирания за светци.“

Това че средновековните образци, които се е опитал да стилизира Елин Пелин в произведението си, не са само жития, личи от смесването на структурни белези от други жанрове на старата ни литература. Композиционни съставки като видения, сънища, чудеса са разпространени широко в житията и апокрифните разкази, а едно по-динамично повествование, в което диалогът и вътрешният монолог не са рядкост, е присъщо за патеричните разкази.<sup>4</sup> В случая може

<sup>4</sup> Вж. по-подробно С. Н и к о л о в а. Патерични разкази. С., 1980.

би по-удачно е да се говори за някакъв жанрово-средищен старобългарски литературен образец или за структурно-типологически модел на средновековната книжнина, чиято конвенция се „търси“ в легендите.<sup>5</sup>

Най-общо поетиката на средновековния стил в традицията на нашата стара литература носи следните по-същностни белези:

— преди всичко е спазен патосът на дистанцията между духовно и телесно, като не е пропусната и възможността за обратна връзка, а именно — изоморфност между телесната, физическата конституция на човека и душевния му порядък. За това божествената педагогика се подчинява на друга логическа система, различна от природно-човешката (Аверинцев).

Вътрешната природа на християнския модел от своя страна постулира:

1) умишлена имперсонализация, схематизацията на образите по реда светост-земност;

2) разделяне на сферите битие и бит и активно отсъствие на втората;

3) тук времето е надисторично и надличностно — то е превърнато в извечна и непроменлива фикционална величина;

4) природата е сведена до мирова хармония, до своеобразен вътрешен порядък на нещата и се тълкува символично;

5) според изискването на евангелската етика животът тече по законите на чудото.

Така се създават устойчивите схеми и формули на поетическото изображение и метафорично-символичният стил на средновековната литература, а проекция на метода на средновековния писател са идеализацията, символиката, абстрактният психологизъм и дидактиката.<sup>6</sup> Това накратко е средновековният „литературен етикет“<sup>7</sup>.

Фактът, че Елин Пелин е догонил художествено оригинално и със силната изява на своя езически мироглед тая традиция, е не отстъпление, а ново завоевание на неговата естетика, устремена вече към морално-философски значимото. За последното именно авторът е намерил съответната стилистика, опряна на по-стара художествена традиция. С други думи, независимо дали разказите от „Под манастирската лоза“ жанрово гравитират към евангелската притча или към легендата с библейски сюжет (това е въпрос, който изисква допълнително теоретическо изясняване), по-важно е, че тук се намира съвременна художественост за традиционното наративно-сюжетно изложение. И колкото библейското да е прозрачна зашифровка на една иначе нерелигиозна литература, творецът (с явен напън над природата си) се чувства длъжен да „влезе“ в изискванията на религиозната словесност като „памет“ на организация. Изглежда, донякъде и по тази причина може да се обяснят някои обективни изменения в Елин Пелиновата поетика. Това скъсяване на хуморната дистанция, тази подмяна на случката с теза, едноизмерните герои и развързките-сентенции, и нефиксиране на социалната институция, и липсата на пространствени координати, и разрушаването на историческото и биографично (лично) време, и стесняване функцията на природата, и езиковостта, близка до сакралната словесност — всички тези особености — така добре изведени и обяснени от Искра Панова — в някаква мяра могат да се схванат като „стилистични подправки“ на ортодоксално-религиозния модел, като „нов сигнал в стара система“. Т. е. онова, което изглежда художествено неефикасно и стилово неадекватно в конвенцията на традицион-

<sup>5</sup> Д. С. Лихачов говори за „жанрове-ансамбли“, в които отделните части на произведението могат да принадлежат на различни жанрове. — Старославянските литератури като система. — Литературна мисъл, г. XIII, 1969, кн. 1.

<sup>6</sup> П. Динев. Похвално слово за старата българска литература, С. 1978.

<sup>7</sup> Д. С. Лихачов. Поетика древнерусской литературы. М. Изд., 1976.

ното повествование или в контекста на Елин Пелиновия разказ от началото на века, може да се яви „художествена“ норма в произведение като „Под манастирската лоза“. На практика се получава нещо парадоксално — нехудожественото от една система може да оживее естетически и да действа като художествено в друга и обратно. Друг е въпросът, доколко Елин Пелин последователно е спазил жанровите изисквания в легендите и доколко виталната стихия на реалистичния му талант не става причина за стилового им двуезичие. . .

Не бива да се забравя и дълбоката човешка стойност на легендите, тяхното хуманно звучене в духа на една ренесансова литература, която чупи канона на християнската етика.

Съществува и още един кръг от въпроси около това произведение, които изискват специално промисляне и изясняване. Например доколко религиозно-митологическата ретроспекция в качеството си на стилистична шифрограма на едно реалистично по дух и хуманистично по въздействие повествование поражда допълнителни значения? Откъде докъде е нейната вторична функционалност? Дали специфично стойностното в случая не е поискало своята форма? Дали съотношението между двете степени на условност — между „новия сигнал“ и „старата система“ — е едно към едно? Сериозно ли е разчетено да въздейства вторичното, „легендното“ в легендите? Няма съмнение в ироничната разколебаност на езиково равнище (например обилието на умалителни форми), както и в пародийното озвучаване на някои мотиви, в смислово-провокативната внушаемост на целия сборник. Системният характер на този скрит план и художествените значения, които поражда той в съпоставка с плана на видимото, трябва да бъде проследен и доказан, но по принцип това попада извън целите на настоящото изложение.

И така в „Под манастирската лоза“ няма да открием (а и не бива да търсим) ярка човешка характерност, дълбинни психологически състояния, увлекателна сюжетност, макар че сборникът носи специфично, дълбоко общочовешко значение в морален смисъл.

В заключителните думи на изследването си върху „Под манастирската лоза“ Искра Панова не без основание допуска, че това произведение живее най-интензивно чрез лирико-живописния пласт на легендите (стилово дълбоко несходен с тезисния), с който сборникът надраства собственото си равнище и решително се присъединява към най-високите постижения на Елин Пелиновата проза. „Елин Пелин ще остане в нашата литература не с разработката на един или друг „вечен“ проблем: с това ще останат други — нашата литература е на друг етап, учи се на това от други учители и решава тези проблеми на друга основа и с други средства.“

Няма съмнение, че „Под манастирската лоза“ е доста специфична философска проза, както и не подлежи на обсъждане вътрешната неравностойност на отделните съставки. Явно, че авторът се опира на недостатъчна литературна традиция, в която да се разгърнат съвременни дълбоки духовни и нравствени драми и да се извеждат богати философски решения. Но тъкмо това говори и за оригиналното в опита на Елин Пелин. Може би трябва да гледаме на автора в известен смисъл като на зачинател на нравствено-философската проблематика в нашата проза, а на „Под манастирската лоза“ като опит на художествено усилие да се тълкува тази проблематика. Философската интерпретация на „образа на света“ и на „човешкото“ в него, която предлага покрай лирико-пластичния си слой това произведение, може да се съизмери в друг ред с общото внушение от разказите, писани от началото на века.

Нека се спрем на основната теза или идея, която Елин Пелин изкусно и сладкодумно повтаря в повечето легенди. Това е идеята, която изразява диалектично, дълбоко сложното и вътрешнодинамично отношение между добро и

зло — между доброто като пример, върховна красота, висша духовна сила, и злото — като вродена жизненост, като житейска практическа необходимост. В необикновения и мъдър природен разум, в естествения природен кръговрат, сякаш казва Елин Пелин, доброто и злото са трудно различими, те се взаимопроникват, колкото и нелогично да звучи, те се взаимоподкрепят и подготвят целостта на битието. Затова думите на отец Сисой: „Недостоеен съм по две причини — по чревоугодие си и по снизхождението си към грешните“ — са заредени със собственото си смислово отрицание. Ясно е, че достойнствата на игумена са именно поради тези две качества. Затова и заседанието на светците от разказа „Светите застъпници“ единодушно разрешава въпроса, свързан с човешкото зачатие по посока на греха.

Намесата на догматично оповестения морал нарушава битийната хармония, накърнява законите на естествената природосъобразна жизненост и нанася непоправими щети на човешкото (да вземем неблагоприятията на самоослепяния се свети Спиридон, на превърнатия в Песоглавец свети Христофор, на вкаменения Пророк). Всеки опит на хората да коригират природата, да преувеличат значението на доброто води до обратни резултати, тъй като, ако изчезне изцяло злото като необходима разрушителна сила, ще се обезличи и доброто като необходима възраждаща сила. Този особен нравствен дуализъм в същност определя сложността на битието, пълнотата и величието на човешкия морал.

Сляпата агресивност в името на доброто чрез насилие е грях, много по-голям от скромните, по човешки симпатични нравствени „отклонения“ на отец Сисой.

Така думите на Йоан Златоуст от „Светите застъпници“: „Не унищожавайте изкушението, защото ще направите подвига за спасение много лесен“ — могат да се приемат като философски ключ към легендите.

Подвигът за морално съвършенство не може да бъде примитивно задължение, мъртво съзерцание и безличие, той е вътрешно необходим на човека процес и проявява правото му на избор, изразява духовната му свобода.

И все пак докато във философски аспект цикълът „Под манастирската лоза“ третира сложното бинарно отношение между добро и зло, в психологически аспект негова тема е прекомерността. Хармоничното единство на цялото е нарушено не защото отсъствува един от двата компонента, а защото единият от тях е преувеличен до крайност, предозизиран е и така деформира и потиска изявата на другия. Умната поетична формула, че човекът е бяло и черно зърно, че е същество със сложен и противоречив морал, е тежко нарушена именно поради предозировката на едно от моралните начала. Еднозначността доминира прекомерно и по този начин желаното противоречи на възможното, а възможното е угнетено от желаното. Светостта на Пророка бива наказана, защото в своята прекомерност се е опорочила, свети Никифор приема кучешки образ, защото надхвърля границите на допустимия стремеж към светост, но за сметка на това възвръща човешката си същност, като прави добро на най-лошия. Този компенсаторен принцип регулира съотношението между двете нравствени начала, като е особено непримирим спрямо излишеството на доброто.

Ето как драматизмът в разказите произтича не от сложността на характерите или техните битийни превъплъщения, а от напрегнатата борба между схоластичното и природно-моралното.

В класическите си „селски“ разкази Елин Пелин приема, че престъплението е социално обособено, несекващо зло, докато изкуплението се консумира от отделната социално „невинна“ личност. В „Под манастирската лоза“ формулата значително се променя, тъй като писателят засяга общочовешки проблеми, а не проблеми на социалното устройство. Тук социалното е редуцирано и затъмнено, поради което не може да служи като психологически двигател на дейст-

вието. Можем да приемем, че психологическият механизъм в „Под манастирската лоза“ добива следния вид: престъплението се съдържа в прекомерността, в нарушения баланс между добро и зло, докато изкуплението се реализира чрез чудото. Следователно дълбоко драматичният конфликт между социално и интимно-човешко тук е заместен с недраматичния конфликт между прекомерността (изразена обикновено с помощта на изкушението) и чудото — като извънчовешка сила, която се възбужда, за да възстанови изгубеното морално равновесие. Чудото като похват Елин Пелин заема с леснина от знаковата конвенция на библейската легенда, но в „Под манастирската лоза“ то има повече служебната роля да внедри прекомерността, респ. изкушението като възможност за драматичен сблъсък.

Така виждаме надраснато простото сказание на легендата, философското ѝ обогатяване. Изкушението като мотив (и сюжетно като двигател на действието) е познато от житийната книжнина. В нея злото, плътта, дяволът изкушават чистия, непорочния, непогрешимия. Интересното в Елин Пелиновата интерпретация е, че изкушението идва не само по линия на злото, но и по линия на доброто. В името на съвършената невинност се изкушават светците от „Светите застъпници“, в името на съвършената нравствена чистота се изкушава свети Никифор. И докато чудото е прост сюжетен ход в сборника, то именно в разискването и описанието на прекомерността (на изкушението) Елин Пелин е приносен.

„Под манастирската лоза“ е оригинално явление в нашата литература, защото я извежда на едно ново, непознато дотогава мисловно ниво както с проблематиката си, така и с оригинално намерената условност на израза. Това определя нейното важно място и във, и извън традицията на нашия разказ.

Ако трябва да потърсим типологическия литературен аналог на легендите напред във времето, одухотворен, разбира се, от други художествени цели, логично ще попаднем на „Антихрист“ от Емилиян Станев. Паралелът на пръв поглед изглежда прибързан, но дори да пропуснем факта, че Емилиян Станев неведнъж в разговори е оценявал високо „Под манастирската лоза“, или че и двете произведения са стилизирани „под“ сходна жанрова формация, те се оказват в духовно съседство, ореолността и на двете творби е, така да се каже, обща.

Да се съпостави „Под манастирската лоза“ с романа „Антихрист“ е трудно не само поради жанровите различия на двете произведения (при едното става дума за жанров превод, а при другото за жанрова органика), но и поради различията в „надтекста“, в крайното художествено емоционално и философско внушение, което целят. И все пак тази съпоставка е уместна. Основание за нея ни дава и близостта в тематиката, и общата конструкция на механизма, че „доброто“ и „злото“ са две всепроникващи сили, които, противопоставяйки се в отвлечените предели на вечността, се пресичат и взаимнооплождат в мига. Всеки опит (в рамките на един човешки живот) да се предпочете само „доброто“ или само „злото“ изкривява действителността, навлиза в противоречие със сетивата и разума, осакатява духовността. Примирение между тях се постига само в рамките на духовната свобода, ала свободата е преди всичко душевно състояние на постигната хармония, т. е. тя не търпи „спускане“ на теза. В този смисъл и „светите“ мъже на Елин Пелин, и Еньо-Теофил са люде, духовно обременени от определена морална, вътрешнопредпоставена теза. Те „насилствено“ са поставени пред проблема да избират, а това е най-мъчителното състояние за човешкия дух, тъй като изборът дестабилизира вътрешното отношение към света и заплашва с грешки. Да се избере „абсолютно“ вярното, това означава насилствено и брутално да се ограби битието, да се сведе цялото му жизнено богатство до една илюзия. Крайната фанатична вяра (илюзията) винаги е войнствена, а оттук в

реалните си проявления тя винаги граничи с насилието и дори с престъплението. От това схващане нататък двамата автори по различен начин решават конфликта.

В „Под манастирската лоза“ Елин Пелин въвежда два типа време — битийно и философско. Битийното време тече със сладостна отмала „под“ лозата, където сладкодумният отец Сисой, подкрепен от изстуденото вино и вниманието на своя слушател, ще разкаже няколко поучителни истории, за да поясни величието на човешкото несъвършенство. Неговите разкази, изпъстрени между другото с много пластични добавки, със свежи и ароматни наблюдения, се развиват в едно напълно отчуждено от действителността време. Те са потопени в екзалтацията на простия сюжет, облъхнати са от отвличена правдивост, ала са извънвременни и са дотолкова вечностойни, че вътрешно се догматизират. Антидогматичните възгледи на Елин Пелин за диалектичното съотношение между доброто и злото постепенно прерастват в един повтарящ се механизъм, енергичната свобода на идеите се превръща в техен затвор.

В „Антихрист“ освен битийното време, затворено в сюжета (митарствата на Еньо), освен философското време (разтърсващите героя духовни терзания) Емилиян Станев внедрява конкретно-историческо време, което стабилизира повествованието и ни въвежда в една конкретно протекла историческа реалност, в нейните идейни тежнениа. А тези тежнениа през българското XIV столетие до голяма степен се проявяват в сблъсъка на ортодоксалното християнство с различните превъплъщения на богомилството. „Средновековният“ пласт на творбата по такъв начин естествено се вмести в конкретно-исторически хронотоп. В тясна връзка с този пласт романът е написан като житие с явния стремеж да се стилизира словесният подход на средновековния писател под ценностния и смислов строй на исихастката книжнина.

Както е известно, изобразителният и изразителен стил на епохата от XIV в. е експресивно-емоционалният стил, когато се е отделяло изключително внимание на словесния аспект на творбата — на онова „плетение словес“, което е най-близо до екстатичното състояние на героя. От друга страна, Евтимиевата школа по това време бележи разцвет на монашеската книжнина, която е първото лично четиво; осъществяващо тесен психологически контакт между житиеписец и възприемател. Тези задълбочено проучени от автора обстоятелства са послужили за основа на средновековния стил на романа „Антихрист“ и допринасят за „излъчването“ му на автентична старобългарска книжнина.

Надвременното в „Антихрист“ израства върху фона на реалното битие — миг и вечност не се отъждествяват, а взаимно се допълват. Това не само оформя разнообразието и пълнотата на сюжета, на характерите, но то ни дава сетива ясно да разграничим „недогматичността“ на конфликта.

За разлика от героите на „Лозата“ Еньо е надарен с вътрешната свобода да избира, той властвува над своя морал, над своята съдба, а над неговото многосложно житие властвува съдбата на народа. Във философски аспект Еньо е „подвижен“ човек. Неслучайно мисловно и ценностно той е изразен в три последователни етапа, във всеки от които функционира самостоятелно — от детето Еньо, през инока Теофил до антихриста. Общото в този разтроен образ е неудовлетвореността и усещането за неидентичност със себе си. Реално нито едно решение не би могло да се „спусне“ отвън, защото веднага това решение среща съпротивата на вътрешните сетива на героя.

Теофил непрекъснато се колебае, „трепти“ между илюзията (величието на Таворската светлина) и оная естествена битийна реалност, която в голяма степен се управлява от злото. Копнежът и отвращението от избора — ето хамлетовския въпрос на Еньо-Теофил. „Да бъда, за да страдам, или да не бъда, за да страдам“ — това е единствената алтернатива, която героят трябва не да разреши, а да преживее. За това след прозрението си, т. е. след вътрешното отри-

цание на Таворската светлина и Горния Ерусалим на Евтимий, респ. след богоотстъпничеството си, героят отново е несвободен. Антихристът разбира, че злото, дяволът не шета извън човека, че той е у него, в самата нагласа на неговото съзнание. Злото се поражда от самото съществуване, то е великата рушителна сила на нашия разум.

Догмата е лесна като морал — постепенно осъзнава Теофил, — тя ни предпазва от прегрешения не защото ни довежда до истината, а защото скрива от нас истината. Именно затова всичките помисли на Еньо-Теофил имат смисъл само дотолкова, доколкото той ги преживява. По този начин страданието да се греши Емилиян Станев отъждествява с величието да се живее. Всяко философско промишление — внушава той — трябва да бъде изпитано като житейска практика, да се превърне от душевно копнение в дело.

Връзката между личното, националното и общочовешкото в „Антихрист“ е винаги динамична, като винаги се дава известен конфликтен превес на едно от тях. Помним как в самото начало на романа Еньо се влюбва и проявява остра, възбудителна склонност към творчество (т. е. той вече е прокълнат да търси познанието) и тези две „събития“ слагат ярък отпечатък върху неговата личност. По-късно той ще търси истината и ще преживее последователно духовните си изстъпления — опита да универсализира духа си и да открие трайните стойности на общочовешкото. Най-сетне той ще бъде въввлечен в сложния конфликт с поробителя, ще преживее падението на своя народ като част от него.

Без да дава готов отговор, Емилиян Станев степенува тези три взаимозависимости на личността от битието. Личното се оказва твърде дребно, за да се превърне в съдба на Еньо, общочовешкото е твърде обширно и произволно-всепроникващо, за да осмисли докрай битието — терзанията от неразрешимостта намират изход във внезапно преосмисленото отношение към съдбата на народа. Именно тези несекващи конфликти между копнежа на личността за свобода и прихлупващото всеединство на канонизираната (религиозна) идея иска да ни внуши писателят. Това двувластие, тази пораждаща възхита духовна слабост подготвят безсилието на народа да се справи с външния поробител. Стремжът да се познае докрай, да се открие абсолютната истина, да се разреши ненарушимото битийно равновесие между „добро“ и „зло“ отслабват волята и приближават народното злочестие. Крайната свобода да се избира притъпява способността да се действа, тъй като всяка пътека, повела към „абсолютното“, носи духовни страдания и разочарования. Двете произведения — „Под манастирската лоза“ и „Антихрист“, се явяват оригинален влог в българската литература, бедна на философски промишления. При това влог, направен на основата на българската стиллова традиция и жанрови определения.

Различното според нас ключово отношение към чудото, което набеязват двамата автори, е индивидуален момент в тяхната интерпретация. Самата религиозна тематика изисква, отстоява „чудото“ като основен психологически механизъм и доминантна нравствена поука. Трябва да се случи нещо магически необикновено, за да се доведе моралната теза до пълноценна реализация. Елин Пелин използва „чудото“ като доказателство. Обикновено героите му не го очакват и действуват според своите предварителни, абсолютизирани представи. Самото чудо е извън тях — дали свети Никифор ще пренесе дявола, без да знае, на раменете си или камбаните сами ще забият или незабележимата до вчера жена ще има златен косъм, е въпрос само на фабулни различия. Това, което се случва, поправя нарушеното вътрешно равновесие между „добро“ и „зло“ и доказва на читателя победата на ненарушимата хармония над потискащото и войнстващо еднообразие на тезата.

За антихриста чудото е следствие на многосложна и драматична вътрешна борба, то е очакване и ние постепенно предусещаме, че ще се извърши



вътре в него. То се съдържа в постоянния му копнеж към просветление. Чудесата в „Антихрист“ много не успяват. Еньо най-сетне ще види Таворската светлина, но ще остане разочарован, угнетен и някак уплашен от нея. Когато из града плъзва общият слух за нововъзкръсналия Христос, Еньо-Теофил лесно разгадава „тайната“, като намира трупа му в лозята. „Чудото“ е безформеният стремеж на измъчената му душа, то не разрешава конфликта, а го ожесточава. Вярно е, че прекрасният лик на младия Еньо впоследствие ще се превърне в необикновена насмешливо-трагична маска на по-сетнешния Антихрист, но това преображение има своите причини и обяснения в битието на героя, то е плод на терзанията и лутанията по пътя към истината и същността на познанието. Истинското, крайното чудо за антихриста се явява в края на романа, но не като теза, а под формата на едно реално историческо събитие. Тъмната сянка на робството, която поляга над родината, ще извади Еньо от душевното му раздвоение и ще послужи като доказателство за това, че животът му е протекъл неправилно, че в копнежа си към съвършеното обяснение на света той е пропуснал да забележи приближаващото се народно бедствие.

Всичко това налага и необходимостта да разберем особеното структурно различие на двете творби. Разказите от „Под манастирската лоза“ се себезатвярят в мига, в който авторската теза се докаже. Романът „Антихрист“ е построен „отговорно“, сякаш изчерпването на повествователното действие поражда ново напрежение и е повод за нов морално-психологически конфликт у героя. Но и двете произведения са ново явление в българската литература, а това е от твърде съществено значение.

Съпоставката между „Под манастирската лоза“ и „Антихрист“ може да продължи, но това не е наша цел. Едва ли е правилно да се дава художествено предимство на една от двете творби — всяка от тях е твърде самостоятелна и има собствено значение в творчеството на тези силни белетристи. Сравнението им обаче се налага от само себе си, защото в традицията на философско-моралната ни книжнина (а тя, погледнато исторически, е доста бедна) тези произведения заемат особено, празнично място.

## ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ И ТВОРЧЕСТВОТО НА ПУШКИН

*Димитрина Михайлова*

„... Истинско влияние от художник на художници е възможно само тогава, когато ония, върху които благодатта на влиянието ще се излее, бъдат способни да проникнат в духът и се вдъхновят от идеала на своя учител. . .“

*Пенчо Славейков*

С тази своя мисъл Пенчо Славейков посочи, че в поетическото си дело се ръководи от Молиеровото правило да взема своето „добро“, където го намери, и да се учи от опита на световните творци. Днес литературните изследвачи са направили немалко, за да проучат връзките на поета с чуждите — западни и руски — дейци на културата. Но проблемите, свързани с отношението на Славейков към руската литература, могат да бъдат обогатени с още редица конкретни моменти, сред които особено място заема творчеството на класика на руската литература и първи национален поет Александър Сергеевич Пушкин.<sup>1</sup>

С художествения свят на Пушкин, това хармонично единство от богатствата на живота, Пенчо Славейков се запознава най-напред от книгите и разказите на баща си, за когото великият поет „мил. . . бе от брат по-много“, от декламациите на Петко Каравелов чрез литературните „облози“ с Алеко Константинов. Даже в Германия, в годините на учение в Лайпциг, Славейков вижда как прочутият естет Й. Фолкелт използва всяка възможност, за да се опре на Пушкиновото творчество, особено след нашумелите преводи в три тома, които е направил Фридрих Боденщет и които оставят дълбока следа в немската литература от втората половина на миналия век. Славейков общува с поетическия гений на Русия до края на земните си дни. След смъртта на поета на страниците на един от централните тогава московски вестници неговият близък приятел и познавач на българската литература Константин С. Кузмински го нарича „Пушкин на

<sup>1</sup> За различните аспекти в отношението на П. Славейков към Пушкин вж. В. Велчев, Пенчо Славейков и руската литература. — Изв. на Института за българска литература при БАН, кн. 7, с. 341—366, С., 1958; Българо-руски литературни взаимоотношения през XIX—XX в. С., 1974; П. Динев, Писатели и творби. С., 1958; И. Захариева, Пенчо Славейков как пропагандист и истолковател русской литературы в Болгарии конца XIX — начала XX веков (дисертация). Свердловск, 1970; С. Каролов, Жрецът-воин. Т. 1 и 2, С., 1976; Г. Константинов, Нашите учители. С., 1959; Й. Маринополски, Критици. В. Търново, 1910; М. Николов, По върховете на руската литература. С., 1961; И. Сарандев, Пенчо Славейков. Естетически и литературно-критически възгледи. С., 1977.

българската поезия<sup>2</sup>. По мнението на автора, споделяно от сънародника му В. Богучарски и д-р Кръстев, делото на Пенчо Славейков в българската литература може да бъде сравнено с делото на Пушкин в руската. Според тях това са поети, които внасят национално начало в родната си литература, сливат народната и личната поезия, с умение и вкус обогатяват литературния език с народни думи и изрази.

Настоящата статия има за цел да разкрие онези проблеми и теми, посредством които един тип художествено мислене (в този случай пушкиновският) преминава през такъв поет като Пенчо Славейков, който съзнателно търси и постига творческата си свобода.

Когато се изследва творчеството на Пушкин и Пенчо Славейков, трябва да се имат пред вид преди всичко особеностите на техните човешки индивидуалности. Психическата нагласа на двамата творци е такава, че ги увлича не създаденото под припламналия „жар души“, а това, което е, както казва руският поет, „чувство, на покое обдуманное“ (у Славейков — „казано тихо и интимно“).

Според д-р К. Кръстев именно удивителната пластика на природните картини е тая, която сродява достиженията на нашия автор с някои знаменити образци на европейската лирика. За Славейков особен интерес представляват размислите, към които е подтикван Пушкин от живота на родната природа. Великият руски поет, както и „олимпиецът“ Гьоте, става близък на Пенчо Славейков най-напред с това, че му разкрива как „човекът черпи чувството си на достойнство не в подчинението на равнодушната вечност, а в способността към самостоятелно творчество и дори повече — в способността творчески да управлява стихията“<sup>3</sup>. През 1830-те години поезията на Пушкин поради осезателното отслабване на „личната“, лирическата стихия се е възприемала от неговите съвременници предимно като „спад“ в художествения талант на поета, като изчерпване на индивидуалните му и поетически възможности и проникване на елементите на „презряната проза“. В действителност в нея на преден план все по-често излиза същностното, трайното, почти епически дистанцирано начало на обекта, пораждащо т. нар. от Белински „реална поезия“, която предвещава приближаването на прозаичните жанрове — повестта и романа. Гражданското или отвлечено-философско осмисляне на живота, което може да се постигне в такъв случай, дава правото на някои съвременни теоретици (например Г. Н. Пospelов) да я определят като „медитативно-изобразителна“, защото емоционалната сфера на този тип произведения е изцяло пронизана от явленията и мислите за обективния свят. В такъв период Пушкин написва известната поетическа миниатюра „Облак“ („Туча“).

Пенчо Славейков също е привлечен от мотива за отминаващата дъждоносна буря и го интерпретира в две осемстишия, написани почти едновременно: „Престана поройния дъжд“ и четвърта песен от цикъла „Из „Златен дъжд“ („Нечаканий вихър вилня и отмина“). В първия вариант мотивът е реализиран в сферата на описателно-изобразителната лирика. Оценъчното отношение на поета указва повече на пряката, конкретно-предметна страна на картината. Наситено с определено емоционално-идеологическо звучене, второто осемстишие свежда алегоризма на стихотворението до събития, имащи някакво отношение към авторската биография: „А все пак сърцето за вихра милей — //тоз, който така ми разведри челото.“ Разширява се кръгът от жизнени явления, вземат се факти от предметната и душевната сфера, съединяват се два „външно“ несходни, но „вътрешно“ еднородни момента; фактологическото авторско отношение преминава в рефлектиращо. Този вариант е свидетелство, че Славейковият Доре Груда, който е „създал“ творбата, действително е поет, в чиито песни „лъхти тиха някак-

<sup>2</sup> К. К-ский. Угасшее светило болгарской поэзии. — Голос Москвы, 30.V.1912 г.

<sup>3</sup> С. А. Небольсин. О „равнодушной природе“ и сопротивлении „стихий“. — В: Пушкин и литература народов Советского союза. Ереван, 1976, с. 159.

ва замисленост и милва тъгата на усмивка при раздяла“, че той умее да излее „мелодиите на своята душа в. . . характерна тям форма“. В Славейковата творба амфибрахията организира настроения и размисли, близки до отразените в Пушкиновото стихотворение, а лирическият разказ по същия начин преминава от пейзажния план в човешкия.

Природната картина става повод за нови преживявания и поетически интерпретации у Пушкин и по време на заточението му в Михайловское. Дългите зимни вечери са изпълнени с размисъл и тъга и получават характерен художествен израз в широко известното стихотворение „Зимна вечер“ („Зимний вечер“). Одухотворяващите епитети и сравнения, с които се описва воят на нощната буря, засилват субективно-оценъчния елемент в обективната като цяло картина. Вихърът капризно и причудливо „зашумява“ или „чука“ по покрива, по прозореца; неговите олицетворени действия на фантастична метаморфоза не получават автономност, не изпълват „отвътре“ психологическото съдържание на картината, а са само във фона, по „периферията“. „Бурята си остава обстоятелство, но не се превръща в субект на битието“<sup>4</sup> — пише по този повод съветският учен С. Е. Шаталов. Природната стихия поражда само представа за сходни асоциации. Социалните белези на живота, пестеливо и точно указани, не пораждат драматизъм в настроението. Основният тон е повествование в първо лице и в същност това е начин за оценка на действителността от централния персонаж. Субектът на битието винаги е задържал най-продължително вниманието на литературните изследвачи. Достигайки до възрастовите белези на героя от тази творба, ще трябва да посочим, че традиционното мнение на литературните историци се придържа към варианта, според който лирически герой е 26-годишният Пушкин (стихотворението е написано през 1825 г.), а обръщението „вярна дружке“ („моя старушка“) е адресирано към нянята на поета Арина Родионовна. Цитираният вече изследвач С. Е. Шаталов изказва второ предположение: че това са хора „от една възраст, едно положение, една съдба“, че те споделят не епизодични впечатления, а обобщаващи размисли за живота. Затова техните признания прокуждат песимизма и утвърждават жизнелюбието и устойчивостта на героите. Действително използването на фолклорните факти,<sup>5</sup> проникването в духа на народното творчество, в неговата поетика е повлияло върху цялостното художествено мислене и практика на Пушкин. А. Н. Соколов е прав, когато отбелязва, че „към „света на руската народна поезия в художествена форма“ (определение на Белински) принадлежи изцяло селската и напълно песенна — не само по прякото включване в нея на народнопесенни мотиви, но и по своя общ тон и по ритмическото си дихание — „Зимна вечер“ (1825)“.<sup>6</sup> Разкриването, показването на народната душа се осъществява „отвътре“, в самото отношение към човека. Затова нарисуваните в тази творба характери са раздвижени, исторически „уплътнени“, социално мотивирани, народностно съотнесими и реалистични. Образът на лирическият герой е сложен, многостранен и вътрешнодълбок, защото авторът го е сблизил с исторически устойчивото и развиващото се — народния живот. (Една концепция, завоювана от Пушкин през същата тази 1825 г. и в народната му драма „Борис Годунов“, и в окончателното насочване на „Евгений Онегин“.)

Публикуваното през 1903 г. Славейково стихотворение „Мразна зимна вечер“ идва да подкрепи тезата, че външните сходства могат да бъдат израз и на

<sup>4</sup> С. Е. Ш а т а л о в. Время — метод — характер. М., 1975, с. 66.

<sup>5</sup> А. Д. С о й м о н о в посочва, че в творбата си поетът „споменава. . . две народни песни“. — В: Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л., 1976, с. 174.

<sup>6</sup> А. Н. С о к о л о в. История русской литературы XIX в. (первая половина). М., 1976, с. 377.

контраст, на същностни противоположности. В това произведение отсъства персонификация на бурята, а моментите на повторемост утвърждават силата на стихията, настойчивостта на грубото ѝ върхлитане. У Славейков социалните определения („стон от скръб и нужди“) за разлика от Пушкиновите не се отнасят пряко до героя. Повествованието и в този случай се води от първо лице, но развитието на мисълта се диктува от воя на „върлата хала“ в посока на една контрастна мечта („блян ме носи“) за „край честит“, възпяван в песните и споменаван в приказките. От друга страна, героят извършва своеобразни наблюдения и оценка над самия себе си, над сегашното си състояние и размисли и се сравнява с „шурца-нехай“. С това той констатира още едно отношение — че песента на шурчето противостои на „мразний зимен вихър“. Оценката на героя-певец остава в заключение насочена не към заобикалящия го свят, а към мечтата, противостояща му по същност и настроение: „Пей си сам утеха, мой побратим драг!“. Славейков публикува стихотворението си в сп. „Мисъл“ през 1903 г. — време, когато вече са чести и силни естетските изяви на едноименния кръжец и период на отявлена поляризация в цялостния обществен и духовен живот на страната. Отсъствието на нравствена чистота в окръжаващото съвремие насочва поета към приемане на реалността по особен начин — като потърси етичния идеал в благородните, контрастиращи на „пазарската врява“ мечти на художника.

Тематичните и образните близости и различия между разгледаните две произведения на Пушкин и Пенчо Славейков са „доразвити“ в други три творби: „Бесове“ („Бесы“), „Незнайник“ и „Тъмна нощ е“. В своя труд „Творчество А. С. Пушкина в 1830-ые годы“ Г. П. Макогоненко правилно посочва, че разглеждането на стихотворението „Бесове“ трябва да се свързва с бъдещето, а не с миналото. Чрез наблюдения върху материал от културните символи на Пушкиновото съвремие и „Борис Годунов“, „Медният конник“, „Капитанската дъщеря“ той посочва многоплановостта на произведението: мотив на снежната буря, изгубване и търсене на пътя, символика на образа „кон и човек“. В тази творба оптимизмът на Пушкин е в „движението“, в схванатото и предадено историческо развитие на Русия. Но вярата в народната мощ в повечето случаи поражда тъга у поета, защото малцина са я постигнали като него и тя е още твърде далече от своя източник — трудовите маси — като тяхно самосъзнание.

В Славейковия „Незнайник“ вихърът е превъплъщение на едно дело, което напомня за себе си с почти аналогичните Пушкинови сравнения:

Вихъра вие и стене и плаче,  
млькне, смири се и пак избухти,  
тропа на прозорци и по врати,  
като че просяше подслон сираче.

Веднага следва авторското уточнение, което в същност представлява синтез на по-нататъшните двадесет стиха: „То е незнайника клет, в бащин край който живя на чужбина.“ Необикновеното и същевременно ново, което прозвучава в думите на непознатия, привлича размишляващия герой — той оценява образа на незнайника като „чуден“, а думите му са „тихи“, „дивни и страшни“, „тъмни слова“. Неистовото бушуване на Пушкиновите „бесове“ е съпроводено с неспокойно авторско чувство — „воят ме изпълва с жал“ („надрывая сердце мне“). Необяснимата страшна сила в словата на незнайника Славейков сравнява с особено усещане — „свиваше трепет сърцето от тях“. „Кой беше той? За какво ни говори?“ — ето въпросите, които нашият поет поставя не само пред хората на своето време, но най-вече пред себе си. Защото трагедията на незнайника е не толкова трагедия на жизнения несретник, колкото драма на художника, на творещата личност. Както отбелязах, подобни драматични въпроси за бъдещето на родината, руския народ и руския човек („Де отиваме“ — „Что делать нам?“)

бележат перспективите в търсенията и на Пушкиновите герои, които са изобразени във вече посочените произведения на интересуващата ни тематично-образна общност. Между Славейковия незнайник и неговата цел — хората, за които са били предназначени думите му — остава неизминат един път, има нестопена студенина, има неоткрехнати „къщни врата“. Забележителен е опитът на нашия поет в няколко реда да опише психологията на масата и отношенията, съществуващи между нея и художника. С болка, но прямо и откровено Славейков в същност признава, когато пише: „Свои позна, не познаха го свои.“ Като характерна черта в делото на незнайния творец (и отчасти като пример и дълг за духовните му наследници) поетът сочи зовящия „тропот“ върху човешката съвест. Свидетелство за това, че пътят на тази Славейкова мисъл е минавал и през усвоеното от и за Пушкин, става рецензията „По поводу одной книги“ на Н. В. Шелгунов, където Пенчо Славейков е подчертал следния откъс-оценка за великия руски поет: „... Для „отцов“ Пушкин был хорош только как первый человек, заговоривший с ними по-русски и о людях своего времени.“<sup>7</sup> Тази мисъл има пред вид той, когато гради образа на твореца и работи върху отношението на съвременниците му към неговия труд:

Чужд за бащите, у нас синове  
търси приют той — приюта последен.

Затова не е бил далеч от истината кореспондентът на „Русские ведомости“ Владимир Виктор-Топоров, който отбелязва в статията си „Пенчо Славейков“, че даже и със смъртта си българският поет продължава един основен мотив на своя живот и творчество — да зове съвестта на живите.

Конкретният естетически анализ на разгледаните произведения доказва, че основание за сравнение дават не само общият мотив (дъждовната или снежна буря) и някои текстуални реминисценции, но най-вече идеята облакът и вилицата да получат значение и за авторската биография, и за характеристиката на епохата. Присъствието на подтекст в реалистичната картина, взаимопроникването на обективното и субективно начало превръщат творбата в свидетелство за душевното състояние на художника. Така се ражда „светлата печал“, „изстрадащата жизнерадост“ (Милена Цанева) на поетите, започващи от най-свидното — родната земя. Пейзажната лирика на Пушкин и Славейков подчертава онези сходства и различия, които са детерминирани от националноисторическото и културно своеобразие на епохата. В тях винаги прозира индивидуалното и националното художествено възприемане и изображение на света.

Славейков може да бъде сравнен с Пушкин и в търсене художествената реализация на историческото мислене, в интерпретирането на личната съдба като отговорност пред съдбата на родината. В унисон с цялата му естетическа програма тук го привличат герои, които изживяват лична и обществена драма. Показател за Славейковите опити става незавършената му поема „Момина стена“ — едно произведение с исторически сюжет за неосвободената родна земя и за защитата на българското име.

Народната легенда, записана от стария Славейков, разказва, че в тревожните години на турските нашествия между Габрово и Севлиево е имало селище, от което сега тъжно стърчат само развалини. Недалеч от тях се издига висока стена с изображението на две девойки със завързани коси и развяни дрехи. Мълвата твърди, че те са били поискани като откуп за запазването на града, но защитниците не се съгласили. А когато под ножа на поробителя минал и последният жител, завоевателят посегнал към своята плячка, но момите сплели заедно косите

<sup>7</sup> Н. В. Шелгунов. Сочинения. Т. I. СПб., 1871, с. 279 (Библиотека на къща-музей „Петко и Пенчо Славейкови“, София).

си, за да не се разделят, и се хвърлили от стените. Младият Пенчо Славейков, който има известен опит в лирическия жанр (през 1888 г. е излязла първата му стихосбирка „Момини сълзи“), е привлечен от факт, чиято същност той не може да осмисли напълно, а още по-трудно — художествено да реализира. В публикуваните първи и трети варианти доминира историческата страна на отговора: монументално-събитийната картина, или се описва като пряко наблюдавана, или се премисля по исторически следи. Отсъствува дълбочината на драматизма и нравственото превъзходство на победения в боя защитник на родината. За момент младият Славейков ги вижда в башината си творба „Изворът на Белоногата“, но тук липсва епичността на събитието.

Най-близка до търсенията му се оказва Пушкиновата поема „Полтава“. В това произведение героичното е запечатано в определен конкретно-исторически облик — като действия и постъпки, които рисуват реалната история на народа, неговите нравствени ценности. В определението си за поемата самият Пушкин е категоричен и набляга на това, че критиката не е разбрала произведението му и че това е творба от нов тип (действително, днес тя е определяна като реалистична историческа поема). Завоеванията на класицистичната героическа поема руският автор съчетава умело с тия на романтичната лиро-епическа, за да създаде по шекспировски дълбоко трагедийни образи. Историческата картина притежава величавата широта на обхвата поради мащабността на събитието, а проникновената дълбочина и правдивостта са мотивирани най-силно от преживяванията на героите и реалността на характерите им. Личната и историческата тема са онези противоположности, чието единство авторът използва, за да постави проблемите за правото и способността на народа да отстоява своята независимост, за особеностите на един конкретно-исторически период от живота на Русия, когато обединението на многонационалната руска държава е неизбежен и закономерен факт и най-сетне — за истинската стойност и измерения на човешката сила и страсти. Първият и третият проблем — който тук е формулиран по-различно от досегашните мнения, определящи го като „тема за частния (отделния — Д. М.) човек, смазан под колелото на историята“ (С. Бонди) — очертават границите на философското звучене на творбата. За Пушкин набеязаната още в „Станси“ („Стансы“ — 1826) „простота на образа на Петър“ (А. Н. Соколов), който върши своето дело в подкрепа и подкрепян от н а р о д н а Русия, контрастира на традиционно разбираната фигура на героя-пълководец. Защото, полемизирайки с Байрон и неговата концепция от поемата му „Мазепа“, авторът на „Полтава“ е далеч от онази половинчата идея, която произтича от досегашните тълкувания на произведението. Става дума за това, че винаги мисълта, изказана от Пушкин в бележките му върху „Полтава“ („Опровержение на критици“) — „силните характери и дълбоката, трагическа сянка (разр. м., Д. М.), разпростряна над всичките тези ужаси, ето какво ме увлече“<sup>8</sup> — се пренася върху всички герои на „Полтава“ (които в същност стават „частни лица“ на историята) с изключение на Петър Велики. По такъв начин самодържецът се утвърждава като носител на историческата сила, а образът му — като решение в плана на Байроновата концепция, че „моментът, определящ кой ще бъде победителят, . . . зависи не от етичните, нравствени причини, а от силата на случая“ (разр. м., Д. М.)<sup>9</sup>. Едно действително противоречие, несъвместимо с посоката на художествените тенденции на А. С. Пушкин след „Борис Годунов“ (1825), а по отношение образа на Петър и след първите страници на „Арапинът на Петър Велики“ (1827). Защото невъзможно е и в противоречие с реалистичния метод на поета би било той да построи противоположните образи на Мазепа

<sup>8</sup> А. С. Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах. Т. VI. М., 1977, с. 308.

<sup>9</sup> Н. Н. Петрунина, Г. М. Фрилендер. Над страницами Пушкина. Л., 1974, с. 25.

и Петър едностранчиво, само чрез отрицателната или положителната крайност на техните характери. Политически предател и злодей, исторически недалновиден за съдбата на родната Украйна в личния си живот Мазепа не е лишен като човек от някои естествени мигове на нежност към Мария, на съмнения, размисли и разочарования. В същото време именно всесилният и безкомпромисен Петър (след предупреждението на Кочубей за готвената от Мазепа измяна) реагира съвсем неочаквано дори за самия хетман, като вместо заплаха (в стремежа си да не разкъсва в момента военната сила на младата държава) не само че оставя доноса без внимание, но и сам утешава обвинения и му обещава в бъдеще своето височайше покровителство. Ето как постъпва великият Петър, който по думите на Мазепа много добре помни едно тяхно някогашно спречкване и не обича да сдържа овладелия го гняв, онзи Петър, който сега не би трябвало да бъде много деликатен в обноските си с човек, на когото преди години е издърпал „побелелите мустаци“. Отговорът на Петър, придирчиво пристрастен, е в същност пропуск в личната му отговорност, неговата собствена вина пред историята, пред негодуващата при вестта за предателството на Мазепа народна маса („Украйна смутно зашумя“). Тук е най-силният момент в новаторството на Пушкин — „дълбоката, трагическа сянка“ хвърлят не всеотдайната любов на Мария, нито нравствената твърдост на пренебрегнатия и самоотричащ се Кочубей, нито даже могъщата фигура на царя-патриот. Нарушеното равновесие, обидената сила на народа оставят „дълбока, трагическа сянка“ върху незначелите ги личности. Неочакваният и за самия Петър ропот на масите е тъй могъщ, че затъмнява едноличното намерение на императора, подчинява го на своя исторически закон, според който и великият държавник не може да бъде запазен от нравствена отговорност за постъпките си. Народът е, който трябва да решава проблемите на своята външна („Полтава“) или вътрешна („Борис Годунов“) независимост и силата и стремленията на отделния човек се измерват само с близостта му към общата народна мисъл. Така че Пушкин е имал в „Полтава“ и тази цел: да унищожи илюзията за необикновената, свръхестествена мощ на историческата личност и с това окончателно да утвърди реализма в своето художествено творчество. Само така може да бъде обяснена органическата връзка на поемата с народния дух, своеобразието на словесно-художествената ѝ форма, близка на художествените и стилистични прийоми на фолклора, „народността на изказа“ (Белински), качествено новото овладяване на монументалния жанр, което реализира чрез нея Пушкин.

В поемата „Момина стена“ въпросът за отстояване на родината и свободата не стои точно така, както в Пушкиновата „Полтава“. Тук портретната и психологическата характеристика на героите е подчинена на такава художествена задача, която произтича от рамките на друга национална история. Ще обърна внимание само върху следния момент от обрисовката на войводата, в който има отделни словесни и действени реминисценции с образите на Кочубей и Мазепа:

Богат и славен е  
войводата във тойзи град,  
на праотци достоен син;  
в тегла и битви закален,  
макар от грижи надделен,  
да бе той вече (слаб) и стар,  
в душата му младежки жар  
се пак гори — и в сякой бой  
меж първите е първи той;  
и дълго време врага ош  
ще помни неговата мощ. . .<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Литературен архив. Т. III. С., 1967, с. 243—244.



В този откъс определено се чувства и това, че в „Момина стена“ през трагизма на събитията звучат бойката тоналност и стегнатият ритъм на Пушкиновата „Полтава“. Ето защо в Славейковата поема не е разрешено, но е заложено онова начало, което присъствува и в „Полтава“: за нравственото превъзходство, което е възможно само тогава, когато е резултат от близост до народната съдба.

През 80-те и 90-те години героичната епоха на националнореволюционните борби е главна тема в новата българска литература. Патриотизмът тясно се преплита с проблемите на социалност и хуманизъм, защото мисълта за правото на национална свобода винаги се свързва с оценката за революционния принос или нравственото право на българина да строи самостоятелно живота и бъдещето си. Интересен за художествено пресъздаване става човешкият живот, който е осмислен от борбата за духовно самосъзнаване и политическа свобода. Диалектична натура, Славейков чувства, че на външни изменения е способен само народ, който вътрешно е „узрял“ и е готов за тях. Във вярата и твърдостта на личности като Бенковски той прозира онези душевни качества, които в огъня на вековното робство са пазили народността същност. В основата на тази епична борба с годините на мрака, в няколкото дни, през които народът израства с векове, стоят отделните човешки съдби на множество хора, чиято „резултантна“ е общото благо — освобождението. Така основната „градивна единица“ на историята документално е засвидетелствувана в мемоарите на Захари Стоянов и Стоян Заимов, а като художествен тип — във Вазовото творчество. Пенчо Славейков е привлечен от друго често срещано явление — онази личност от годините на борбата, за която са характерни не само стремеж към идеала, но и временен скепсис и съмнение в нравственото превъзходство на този идеал над военната сила. Трагедията на човека, прегърнал една идея, но търсещ нравствените ценности извън нейните предели, поетът разглежда не като произволно създадена възможност, а като закономерен етап в националното развитие, породен и съответстващ на действителността. Именно в такава етико-естетическа плоскост е поставен познат факт от „Записки по българските въстания“, от който Славейков изгражда сюжета на своята поема „Въстаник“. Често е посочвано, че това произведение е написано в духа на кавказките поеми на Пушкин. В какво е обаче сходството между „Въстаник“ и Пушкиновия „Кавказский пленник“, не е напълно проследено, а без съмнение това е от значение, защото между цитираното произведение и „Кървава песен“ има връзка, която би могла да укаже причините, насочили Славейков да вижда в идеята на своята основна творба спор с Вазовата концепция от романа „Под игото“.

Известно е, че поетическата идея на „Кавказки пленник“ („Кавказский пленник“) се отличава не с противоречивост, а със сложност, която се решава в контекста на всички Пушкинови южни поеми и дори в някои моменти от романа „Евгений Онегин“. Както посочва Е. А. Маймин, „романтичката поема на Пушкин по главна идея, по дълбочина на съдържание се оказва като че ли предвестница на реалистичния роман „Евгений Онегин“<sup>11</sup>. Страданията на младия русин, пленен от кавказците, са следствие не само от конфликта му с обществото, но и от неумението и нежеланието му да признае нравствено-етичната пълнота и в друга психика освен своята. Такъв факт е закономерно свързан със способността на героя (а тук и на автора) да се вгледа и потърси причините в най-силния източник — самата действителност на живота.

И „Кавказки пленник“, и „Въстаник“ не са открито политически произведения. Пушкиновият пленник е доброволен изгнаник; у Пенчо Славейков самоволното бягство на въстаника също става причина за изпитания и трагични изживя-

<sup>11</sup> Е. А. М а й м и н. О русском романтизме. М., 1975, с. 77.

вания. Психологическият акцент в двете поеми позволява сюжетното разкриване характера на руския младеж да се породи от любовния конфликт, а невъзможността да преодолее едно свое чувство и да го превърне в нов начин за светоотношение („Самси от себе бе ме страх — //самси от себе аз бегах“) да бъде „движщата сила“ във „Въстаник“. Основната черта в характера на героите — свободололюбието — определя патоса на творбите. Пушкиновият пленник е първият опит да бъде нарисован характерът на „излишния човек“, на мислещия представител на прогресивното дворянство. Славейковият въстаник е най-ранният художествен израз на личността, която по-късно в поемата му „Кървава песен“ търси опора не само за своята духовна сила, но и за живота на обществото, търси не само личния, но и обществен идеал. Любовта, както и познанието, доминира в „Кавказки пленник“ като своеобразна „категория“ (Ю. В. Манн) при изграждане на миросгледа на пленника. У Славейковия въстаник предаността към народния идеал е същностна единица за „измерване“ на съвестта. Но сходството на двете поеми не се пренася върху тяхната композиция, близостта не се гради даже и на отделни мотиви, а преди всичко се изразява от посоката на поетическата мисъл, на сложния философско-етичен въпрос: у Пушкин — за невъзможната свобода в един свят, който е подвластен на неумолимия ход на историческия живот („Изменит прадедам Кавказ. . . //И возвестят о вашей казни// Преданья темные молвы“), у Пенчо Славейков — за невъзможното бягство от един свят, на който сме подвластни дотогава, докато са неизменни мисълта и отношението ни към него („Дали ще аз да се спася //от мъките на съвестта//. . . Забвенье дава ли смъртта“). У Славейков конфликтът между света и героя излиза извън конкретните очертания на един факт и се превръща в обобщено нравствено измерение. Така нашият поет се учи да свързва индивидуално-психологическата дълбочина на характера с обстоятелствата и да разширява художественото изследване.

В отношението на Пушкин и Пенчо Славейков към социалните проблеми има още една особеност — това е авторската критичност спрямо неравенството и несправедливостта, това са размислите за жертвите на самия човек. През второто десетилетие от живота на буржоазна България вече господствуват жестоки нравствени аспирации. Те посягат към самото сърце на личността, „тоз извор потайний на чувства и мисли омайни“ и със знойното си дихание натрупват там „пясъци дребни“, които „завяват неговий блясък“. Убийствените пясъчинки на установилата се в човешкото общество „суета световна“ са също такъв опит „човекът да владее човека“, какъвто е „властний взгляд“ „непобедимого владыки“ от стихотворението на Пушкин „Анчар“. „Строгий, даже суров епически тон“<sup>12</sup> на Пушкиновото повествование е в синхрон с основната поетическа идея за хуманистично неприемане на човешки отношения, в които господствуват самовластието и обезличаването. Пушкин рисува мъчителна продължителност, у Пенчо Славейков измеренията са по-кратки — трупат се мигове-пясъчинки, но — смъртоносни — те попадат право в сърцето. Двете произведения имат много близка тоналност, срещат се и еднородни сравнения. Несъмнено налице е свидетелство, в което типичната за Пушкиновия творчески процес „предметност“ е близка на П. Славейков с това, че чрез нея той се стреми да овладее изкуството да превръща отвлечено-разсъдъчните представи в емоционални, характерни за художественото мислене и изобразяващи взаимното проникване на идеята и образа.

През 90-те години идейно-естетическите търсения на поета не се ограничават в описанието на частно-преживяното, а се търси обобщението на поетическата идея в широк гражданско-патриотичен и най-вече философски план. Оформянето на Славейков като поет е преди всичко гражданско израстване, време,

<sup>12</sup> Д. Д. Благой. Душа в заветной лире. М., 1977, с. 190

когато се премислят и осъзнават въпросите за „превръщането на поета в пророк — в смел и страшен изобличител на тържествуващото зло“ (Н. Л. Степанов). Общественият дълг на твореца, социалната роля на изкуството образуват идейния център на няколко Славейкови чернови,<sup>13</sup> близки до „Пророк“ на Пушкин. Много важно качество както на цялата поезия на Пушкин, така и на посочената творба е (по думите на самия Пенчо Славейков от статията му „Потаената скръб на поета“) „отзивчивостта“ на руския автор към „околната действителност“ — политическа и културна. За да изрази духовните дисонанси на своето време, руският поет смело използва различни по ниво и стилистическо звучене словесни пластове. В монолога на пророка, наситен с библейски образи и тържественоархаистична лексика, Пушкин не уточнява какво трябва да проповядва божият избраник, защото си поставя други задачи: да подчертае неговата близост към хората и да характеризира чрез поетическа метафора творческия акт. Отъждествяването на поета с пророка, защитата на неговия възвишен, отдалечен от земните тревоги взор е признание за познавателната роля на поезията, за възможностите ѝ да проникне в същността на явленията не по пътя на мистиката, а чрез вдъхновеното и творческо прозрение. Славейковата интерпретация има по-друга насоченост: акцентът е поставен върху съдържанието на проповедта или върху приема, който тя намира в „хорското съзнание“. По такъв начин П. Славейков възприема от Пушкин постановката, че словото трябва да бъде поставено в служба на доброто, че то е сила, способна да въздейства върху човешките умове и сърца.

Прогледнал за злото в живота, тръгнал към хората с единствената мисъл да разгаря свещеното благородство на техните сърца, Пушкиновият герой и поет-пророк особено болезнено преживява нежеланието на своите съвременници да го разберат. Художествената реализация на този въпрос авторът дава през 30-те години, когато в стремежа си да разшири творческите възможности на руската поезия все по-често се обръща към разработката на чужди мотиви. Създадените от него произведения придобиват съвършено оригинален характер и принадлежат в по-голямата си част към медитативната лирика. Сред тях особено се налага стихотворението „Странникът“ („Странник“). Създадено по алегоричната повед в проза за „пътешествието на християнина към вечността“ на видния английски писател-проповедник от XVII в. Джон Бенян, то представлява страстна изповед на героя, съсредоточена върху остър психологически момент от неговия живот — часовете на тежък душевен кризис, на нравствено осъзнаване. Трагедията му е следствие от формирането на собствено духовно съзнание за постигнатата истина, пренебрегвана от всички други. Д. Д. Благой, който прави паралел между „Странникът“ и първата редакция на „Пророк“, сочи двете произведения като образец за развитието на общественополитическата мисъл на автора: „Великата скръб“ от 1826 г. тласкаше Пушкиновия пророк към хората, към обществото с надежда да ги възпламени със своята огнена проповед. „Великата скръб“ от 1835 г. застава Пушкиновия странник да бяга от съществуващото прогнило общество, с което той няма и не може да има общ език, което го счита лишен от разум, и да търси съвсем нов, неизвестен, но вече мярнал се в далечината („Да, виждам светлина“ — „Я вижу некий свет“) път.“<sup>14</sup>

Повестта на Джон Бенян е била широко популярна и до средата на XIX в. е била преведена на 75 езика. В края на века тя е имала вече и 7 руски издания. Засега не можем да твърдим дали до 1891 г. Пенчо Славейков е бил запознат с някой от нейните преводи и следователно придържането към Пушкиновата интерпретация засилено ли е от оригинала или от негово стихотворно допълнение. Но по-важно е друго: „Странникът“ на Пушкин сериозно интересува младия

<sup>13</sup> Литературен архив. Т. III. С., 1967, с. 352 и 353.

<sup>14</sup> Д. Д. Благой. От Кантемира до наших дней. Т. I. М., 1972, с. 355.

поет през периода 1889—1891 г. В резултат Славейков оставя няколко десетки реда чернови, обединени в две произведения — „Пътник“ и „Лудий (Въсточно предание)“ и стихотворението „Живота и смъртта в борба“. По богатство на сюжета, пълнота на образите, дълбочина на мислите, сила на психологизма и техническа обработка вторият опит е най-сполучлив и близък до Пушкиновата творба. В „Странникът“ руският поет прокарва такъв силен обществено-философски критицизъм, щото дори Н. П. Огарьов споделя, че „финалът обещава нова тема за поезията“. Обхванат от същия, както и в Пушкиновото стихотворение „необясним страх за своя живот настоящ“, Славейковият герой не се самонаблюдава, нито разсъждава върху чувствата си. Той е по-действена натура, с по-висока и реална гражданска изява. Всичките му опити, с които призовава съвестта и разума на съвременниците, са отблъснати грубо, но те са насочени към разкриване на жизнената правда, те са призив за борба с престъплението, глупостта и злото. Трагедията на „лудия“ е толкова по-силна, колкото той е по-настойчив в уверенията си, по-откровен, по-обективен и по-прямо спрямо окръжаващите го. Социалният план в „Лудий“ е повече изнесен на повърхността в сравнение със „Странник“, но финалът не е обобщаващ. Младият Славейков не е виждал, пък и в годините на апогея на Стамболовата диктатура не е имало достъпна за неговия поетически заряд концепция, която от заключителните редове на „преданието“ да сочи перспективата на живота. Далечни предтечи на последвалия нравствен двубой със силните на деня или с „добрите хорица“, оценките на поета за духовните богатства на неговите съвременници още отсега показват неудовлетворение и същевременно го подготвят за бъдещата му културна мисия. По-късно по този повод В. Богучарски ще отбележи: „Неговите отзиви за съвременния българин бяха резки, пълни с ирония, но зад тая рязкост, зад тая ирония се слушаше да бие пламенното сърце на патриота, горещо обичащо своя народ.“<sup>15</sup> От друга страна, П. Славейков още не съзнава напълно съдбата на героя си като възможна съдба на поета. Остава обаче най-важното — той постига мисълта, че нещата на живота имат по-дълбока същност, че тя трябва да бъде доведена до съзнанието на хората, колкото и скъпа да е цената. Хуманистичният патос на поета се ражда от критическото му отношение към тогавашна България.

Пенчо Славейков разгръща естетическата си програма не само посредством патриотичните и социалните теми, но и чрез пресъздаване на общочовешки проблеми. Той приветствува творци като Пушкин, които умеят да навлязат дълбоко в „типичните, характерни проявления“ на живота. Сред тези проявления особено значение за Славейков имат „темата за смъртта и темата за живота, които непрестанно се преплитат и преливат една в друга“<sup>16</sup>. У Пушкин от този тип са т. нар. „тъмни теми“, чиято поява датира от първата половина на 20-те години. Потискащата обществена атмосфера и безнадеждността, които обхващат прогресивното руско дворянство особено след неуспеха на 14 декември 1825 г., безизходната мъка, която навява бъдещето, все по-осезателното засилване на личното и творческо отчуждаване на поета от ненавистните за него светски среди получават обобщено-философско отразяване в произведения като „Колата на живота“ („Телега жизни“, 1823) или се насочват към частния житейски факт, който отново потвърждава непонятния и враждебен ропот на „еднозвучния живот“ — „Възпоминание“, „Дар напразен, дар случаен“ („Воспоминание“, „Дар напрасный, дар случайный. . .“). Елегията „Колата на живота“ е от онези Пушкинови размишления за човешкия живот, в които философската дълбочина

<sup>15</sup> В. Б о г у ч а р с к и. В памет на Пенчо Славейков. — Пряпорец, г. XV, 1912, бр. 155  
15 юли 1912 г.

<sup>16</sup> И. С а р а н д е в. Пенчо Славейков. Естетически и литературно-критически възгледи.  
С., 1977, с. 26.

е реализирана в блестяща художествена форма. За стихове като нейните е най-вярно изказването на Гогол, че всяка дума у Пушкин е наситена със смисъла на „бездна житейско пространство“. Тъжното лирическо чувство не е попречило на автора да предаде в пределно реалистични образи такива абстрактни понятия като живот, време, жизнена съдба, човешки възрасти. Според В. Кирпотин „оптимизмът и хармонията“, с които Пушкин съумява да направи мила и прозаическата страна на живота, са резултат от „материалистически и атеистичен по същество, интересуващ се от живота активен мироглед“<sup>17</sup>.

През 1906 г. Пенчо Славейков написва стихотворението „Веч на годините кервана превали“ — превъзходен образец за единството между мирогледа на българина и неговите езиково-образни средства при предаването на големите човешки въпроси, които го вълнуват. В тази творба земното съществуване, представено в своеобразна поетична форма, е отговор на онази задача, която Сфинкс задал на Едип и която имала за цел да покаже с други признаци общото в протичането на човешкия живот. В интерпретацията на Славейков неудовлетворението от преживяното не само отрезвява погледа към света, но и ражда упоритостта и жизнената устойчивост да се измине с „кервана на годините“ докрай пътят („все пак вървя“) през „цветний хълм на младостта“ и „пладня“ към „вечерния мрак“ на „последен хълм“. Доказателство, че поетът проявява траен интерес към мотива за хармония между живот и смърт в реалния свят, е още едно произведение, написано пет години по-рано и също публикувано в сп. „Мисъл“. В стихотворението „Зад горите тъмни ясен ден се кани“ авторът използва обикнатия от него свят — света на цветята, за който с голямо майсторство е писал в цикъла „Цветя“. Тук Славейков постига своеобразно двустранно сравнение: от една страна, „външният“ текст разказва за живота на цветята така, че творбата тематично-образно става близка до „Веч на годините кервана превали“ — цветята в „зорите ранни“ изпращат „поздрав“, в „пладнешкото слънце“ „пъпчици разцъфват“, а по „месечко“ „се свеждат“, а, от друга — символичните образи внасят по-дълбоката, по-обобщаваща и неслучайна идея за живота на човека, съзвучен с хубавите дарове на природата — „ясен ден“ и „засмяни цветя“. По такъв начин поетическият смисъл на образа запазва реалните впечатления, не скъсва с конкретните асоциации и изчиства всичко, което би могло да попречи да бъде изразена заключената в него идея.

Към живота Пушкин се отнася като към „висше благо“ и дълбоко изстрада всяка мисъл за преходността на земното. В деня на своята 29-а годишнина (26 май 1828 г.) поетът написва най-мрачното си лирическо признание: в стихотворението „Дар напразен, дар случаен“ той не само осъжда миналото, но и отрича настоящето и бъдещето. Тежките душевни преживявания на поета са израз на остро почувствуваната самотност след принудителната „свобода“ в Михайловское. Суетата на столичния свят във всички свои „шумове“ е „еднозвучна“ и безцелна, но даже нейните най-тъмни краски не отчайват жизненолюбивия поет, а само го „измъчват“ с „тъжни“ чувства и мисли. В статията си „Потаената скръб на поета“ Пенчо Славейков прокарва идеята за скръбта, която според него у Пушкин изразява един осъзнат тип светоглед. Славейков пише за творчеството на великия лирик, опирайки се на факти и из Пушкиновия личен, и из политическия и духовния живот в Русия. Осъзнатото единство на взаимовръзката между тези жизнени форми той подчертава още в мотото из Ленау: „Има неща, от които не можем да се откъснем: тъкмо там е основата на цялата трагедия.“ В „задушливата атмосфера“ на своето време нашият поет намира сили да отрече онези автори, които не са като неговия Стамен Росита и „пеят за отрицание и омраза без обич“. Затова ясна е философската близост между

<sup>17</sup> В. К и р п о т и н. Вершины. М., 1970, с. 17.

„Дар напразен, дар случаен“ на Пушкин и „27 априли 1866“ на Пенчо Славейков. Пушкиновата мисъл обаче не предполага всеобхватност, докато Славейковата е вече узряла до степената на категоричен извод. Героят на Пушкин — самият автор — е конкретна личност, Пенчо Славейковата съдба получава повече обобщителен израз. Освен това Пушкиновият възглед за живота, предаден в тази творба на фона на смъртта и отчаянието, не е доминиращ за цялото му литературно наследство, докато П. Славейков изразява една жизнена концепция, съответстваща на философските му и естетически възгледи.

Като отличителна черта в творчеството на Пенчо Славейков трябва да посочим способността на поетовата душа да изстрада отчаянието и песимизма и да се възвиси до жизнерадост. Целия свой талант Славейков поставя в служба на човешкия дух и неговото оптимистично светоразбиране. Това особено се чувства в стремежа на поета да утвърди в нашата литература линията на онова художествено внушение, което е характерно и за поезията на Пушкин и отразява единоборството на човека със смъртта.

В медитативната лирика на Пушкин от 30-те години авторът по нов начин дава израз на някои вече известни истини, сред които най-често е привличан от мисълта за естествения човешки край, за смъртта. В стихотворения като „Отново посетих“ („Вновь я посетил“) и „Кога извън града замислен бродя сам“ („Когда за городом задумчив я брожу“) Пушкин следва „течението на живота“, на което единствено се подчинява. Драматичната монологичност и привидната фрагментарност на посочените произведения на първия руски поет откриват пред читателя широтата на авторската мисъл, универсализма на философското обобщение. Размислите завършва мотивът на побеждаващия, нравствено здравия живот, чийто символ — възвишаващия се дъб — Пушкин рисува с представи, водещи своето начало из гълбините на народното съзнание, на народната философия за природата. Контрастната втора част на стихотворението „Кога извън града замислен бродя сам“ според някои съвременни литературни историци (В. Д. Сквозников) може да бъде представена като опит за завещание и определяне мястото на автора в паметта на потомците — така, както за това е написано в стихотворението „Аз паметник за мен градих неръкотворен“. Следователно основното настроение утвърждава не мрачната и нерадостна мисъл за неизбежността на смъртта (според Валери Брюсов силно импонираща на натуралистите), а разбирането, че смъртта е оценка, етап в постигане смисъла на живота. Това схващане е отразено по специфичен начин и в друга една творба — „Пир по време на чумата“ („Пир во время чумы“). Преведения откъс из поемата на английския поет Джон Уилсън „Градът на чумата“ Пушкин допълва с някои свои собствени стихове и създава произведение със съвършено нов идеен смисъл, представляващ успех не само за руската литература. Но новата поетическа концепция е толкова по-значима, защото не се оказва чужда за Пушкиновото творчество, а естествено израства от всичко, сътворено дотогава от гениалния певец. Химнът на Валсингам „Упойка има във всеки бой“ („Есть упоение в бою“) е проява на онзи истински героизъм, който в естетиката на Пушкин е винаги проникнат от хуманизъм. Оттук и замислеността на героя в последната ремарка на автора символизира оптимизма на цялата творба в нравствено-етичния план на душевния катарзис, който разрешава трагедийния конфликт. Изправяйки един срещу друг човека и смъртта, Пушкин в същност поставя въпроса за отношението между живота и смъртта, за историческия смисъл на тяхното съществуване, за единствения, но всеобхватен отговор на проблема човек — обстоятелства. Доведени до крайност, жизнените условия се противопоставят в своя непобедим вид — като предначертание, като ужасен фатум, вещаещ смърт. Човешката душа и чувства са предизвикани на почти немислим двубой срещу собствената природа, овладяна от страха. Неимоверното духовно напрежение търси разрешение

не в кръговата композиция, както в някои дотогава създадени Пушкинови произведения, а в тяхната „сумарна“ — спиралата, която включва и четвъртото изменение — времето. Човекът диалектически постига своята смърт и разбира, че именно там трябва да търси началото на живота си. Причината за духовното отчаяние — чумата — се осмисля като подтик за нравствено прозрение. Смирението и бягството от природното право и дълг за съхраняване на живота не са спасение, а гибел преди физическата смърт. Затова чумата е изпитание, срещу което хората трябва да застанат като равни с цялата си духовна мощ, за да запазят своята природа. Такъв е естетическият манифест на една генерализираща философска концепция, която бележи началото на нова историческа епоха, блестящо почувствуванa, осмислена и пресъздадена в творчеството на достигналия подстъпите на критическия реализъм А. С. Пушкин.

Мара Белчева си спомня, че по време на задграничните пътувания на П. Славейков „най-обичното му място за отдих“ са били парижките гробища Пер Лашез. Далече от шума на градовете, той посещава местата за вечен отдих на любими покойници и като че ли в размисъл за собствения жребий разпитва неаполитанския гробар къде са заровени поетите. Не „костници“, а „жертвеници на живота“ са за него онези кътчета, които свидетелствуват, че човекът е преминал през живота просто и с полза за самия живот. В личната съдба на Славейков рано се вестява смъртта, на няколко пъти тя се приближава до него, отнема свидни нему хора: сестра му Пенка, обичния му баща, любимия му приятел Алеко. Застанал пред неизбежността на „неканената“, Пенчо Славейков се замисля над това, как трябва да се гледа на нея, за да бъде разрушено досегашното песимистично чувство, което тя поражда. И в стихотворение като „Тука гроб продънен во земята“ или сонета „Селски църковен двор“ той предава символа на смъртта — гробищата — не като навяващо скръб място, а като спокоен кът, където животът и смъртта се срещат в шепота на „тихошумната“ бреза и в „тайнственото шумолене“ на „гордий дъб“. Прехода между живот и смърт поетът вижда в способността да се постигне трайното и непроменливото и в най-тленното. Духовното възвисяване чрез постигане дълбоката същност на света, който се променя, но не изчезва, е онази безсмъртна следа, която остава след човека и изпълва със смисъл неговото съществуване. Приемайки стиха на Кардучи „Всичко отминава и нищо не умира“, П. Славейков не се задоволява с безстрастната констатация на италианския поет. В най-значителната поетическа идея на любимото си произведение — поемата „Кървава песен“ — той реализира художествено същата философска мисъл, която звучи в оптимистичния финал на Пушкиновото стихотворение „Отново посетих“. Защото какво друго, ако не постигане „течението на живота“ са авторските „лутаници“ в изображението на Младен.<sup>18</sup> Дали да умре или да бъде оставен жив героят е въпрос, който Славейков си поставя в зависимост от собствените си способности да свърже този герой с действителността, да „улови“ нейната перспектива. А когато се убеждава, че тя неизбежно ще роди нови сили, способни да поемат или наново възродят това, което е вложил в образа на Младен, поетът решително отсича: „Аз мисля, Младен трябва да умре!“ С това решение Славейков отново узаконява в творчеството си „изстраданата жизнерадост“.

Търсещ новото и интересното за мащабното разгръщане на българската поезия, Пенчо Славейков използва и народнопесенни мотиви — „Чума̀ви“. Ако се вгледаме в това произведение на Славейков и „Пир по време на чумата“

<sup>18</sup> Във връзка с това П. Славейков пише на д-р Кръстев: „Всички. . . хора за вършени (разр. м., Д. М.) и цели идват и встъпват в поемата — . . . Младен е едничкият, който сега (разр. м., Д. М.) (в събитията и с тях) се развива.“ Вж. П. П. Славейков. Събрани съчинения в осем тома. Т. 3. С., 1958, с. 300.

на Пушкин, ще забележим, че и двете творби по жанр са „малка трагедия“, в която се сблъскват и смесват две мирогледни позиции — езическа и религиозна, но основата на конфликта се намира в същност в трета точка: в обобщения образ на злото, което не е толкова наказание за виновните, колкото участ, жизнена съдба за всички. В Славейковото „епически съдбовно и скръбно произведение“ (С. Каролев) баладичният момент само усилва неизбежността на приближаващата трагедия, утвърждава извеждането от конкретния случай в обобщението. По такъв начин авторът издига национално-художествения факт до общочовешка концепция, в която животът с крайните напрежения между човек и обстоятелства поражда един и същ с този у Пушкин художествен похват, едно и също олицетворение на съдбата като „чума“. Славейков се е чувствувал „подвластен“ на тази тенденция и по-късно не отхвърля, а утвърждава постигнатото сравнение в заглавието на друго свое произведение — „Чума“. В „На острова на блажените“ той посочва, че в тогавашната българска действителност няма живот, а задушаване в нечист въздух, подобен на смъртоносния дух на чумата. За това, колко сполучлив е този Славейков образ, говори и едно друго доказателство: в архива на неговия съвременник Боян Пенев са запазени записки, имащи за цел да разгледат „Изображение на чумата в нашата народна поезия“<sup>19</sup>. Срещу цитирани откъси из „Чума“ на Славейков видният литературен историк също отбелязва строфи из „Пир по време на чумата“ на Пушкин, с което несъмнено акцентува на мисълта за общност в художническия усет по отношение на търсеното олицетворение.

Размишленията за смъртта, за нейното нравствено превъзможване Славейков ни внушава художествено и в „Кървава песен“, и в „Чумави“, и в сонета „Селски църковен двор“. Елегичните мотиви на състраданието към себе си и другите дават богати възможности да се потърсят сходствата в типа художествено съзнание на Славейков и първия руски поет.

Изследвайки поведението на човека в сложните житейски ситуации, Пенчо Славейков търси поетически момент, чрез който в нашата литература да бъде засвидетелствуван един значим проблем: за нищожното и великото в сферата на интимните чувства, за проверката на човека, която може да бъде направена с „удари“ по неговата чувственост. Изпитанията на живота са многообразни и подобен въпрос не е невъзможен. Той е бил предусетен още от Пушкин, който през 1824 г., след запознаване с античната историческа литература и трагедията на Шекспир „Антоний и Клеопатра“, записва няколко поетически откъса. По-късно, през 30-те години, вече утвърден реалист по метод, ненадминат майстор в разгръщане единството между „обстоятелствена“ и „психологическа“ диалектика, великият поет предава завършен вид на замисъла си в стиховете за Клеопатра в „Египетски нощи“. Тук първоначалните далечни очертания на хора постепенно се фокусират в конкретни лица със своя физиономия и душевност. Сред звуците на флейтите и лирите и пищната вакханалия на пира, сред ужаса, страстта и смутения ропот, последвали думите на „гордата царица“, по-ясно изпъкват със смелата си стъпка и ясения си поглед Флавий, Критон и безименният юноша, които приемат облога на Клеопатра. Всички познават тези мъже и всички знаят причините, които ги подтикват. Душевно богати и силни хора, те се изправят срещу предизвикателството със силата, която се поражда у човека не в минутите на чувствена страст, а след дните на несправедливо презрение (Флавий), поетически размисли (Критон) или възторжено обожаване (безименният юноша). Непосредствеността на техните чувства е толкова ясна, че дори самата Клеопатра е покорена: тя спира „тъжен поглед“ върху юношата не само поради умиление от неговата „неопитност“ и младост, но и от тъга по собствената не-

<sup>19</sup> Архив на БАН, ф. 37, а. с. 1775, л. 39, 40, 41.



способност на такова идеално нравствено възвисяване. (Затова с толкова неприязън се отнася към личността на царицата Ф. М. Достоевски, сравнявайки душата ѝ с „душата на паяк“.) А „цената“ на облога не може да бъде „намалена“, защото това, което е дала природата на човека — любовта, — може да бъде измерено единствено пак с най-висшия природен дар — живота. (Мотив, покъсно великолепно разработен от Горки в „Девушка и смърт“.) По такъв начин Пушкин утвърждава, че чувството за прекрасното като естетическа доминанта на светоусещането възниква в случай на съответствие на „мярката“ на нещата от реалната действителност спрямо „мярката“ на човека.

Измененията, на които подлага първия вариант на „Фрина“ Пенчо Славейков, сочат, че авторът търси най-сполучливата ситуация за проверка на двете противоположности у човека — физиологичното и духовното начало. Именно в последното движение на Фрина проличава този стремеж: героинята отговаря не с несдържана ярост (както е в предишните варианти на творбата), а с овладени мисли. На смъртта (т. е. „откупа с живот“ в „Египетски нощи“), на която я обричат архонтите и масата заради дадената ѝ от природата красота (която по думите на отхвърления от Фрина Ефтий хетерата е използвала за видени от всички сладострастия), тя противопоставя дълбоката същност на своята хубост (провъзгласена от същите тия обществени мъже и негодуващи тълпи в идеал, в средство за възпитаване) с нейната жизнено-значима нравствена страна. Така Пенчо Славейков подобно на Пушкин в несъществуващия за нашата история жизнен факт е видял възможност за разширяване границите на литературата ни по посока на поетическа идея и художествен метод. Защото физическото влечение е само средство, а не цел в изпитанието на човека (д-р Кръстев е обяснил този момент по следния начин: „... Славейков се домогва до нещо съвсем друго; той иска през красотата на тялото да направи да проблесне като нейна п ъ р в о о с н о в а (разр. м., Д. М.), като нещо неразделно от нея, душевната красота на своята героиня“<sup>20</sup>). Предложението на Клеопатра и жестът на Фрина са една от проявите на двубоя между човек и жизнени обстоятелства, когато на проверка е подложено природното, но целта е да се предизвика „отреагиране“ срещу него, което да бъде мотивирано единствено с нравствени аргументи. А такава една концепция е напълно в унисон със системата на оня „свенлив реализъм“ на Пенчо Славейков, който поетът се стреми да утвърди на основата на хармоничното съчетаване на природно и духовно. По такъв начин Славейков по пушкиновски е намерил израз на своите поетически търсения на „течението на живота“. Красотата е и вечен идеал, и конкретно-историческа, изменяща се субстанция.<sup>21</sup> Когато в дълбокия подтекст на поемата потърсим крайните философски разбирания, присъщи за цялото творчество на Славейков, несъмнено ще достигнем до онези противоположни въпроси, които са спохождали и тревожили и самия автор: за приоритет, противоречие и единство между форма и съдържание, материално и духовно, природно и волево.

(Сред многообразието от проблеми в поезията на Пушкин, станали школа за гражданското и поетическото израстване на Славейков, особено се налага въпросът за човешките и „професионални“ качества на твореца на духовни ценности, за „материала“ и задачите му, за борбите и радостите му. Но той е обект на друго изследване.)

Без съмнение Пенчо Славейков изпитва едно ранно и пряко въздействие от Пушкиновата поезия, като предпочита Пушкин-реалиста. Създателят на „Бойко“ и „Ралица“ започва своите „уроци“ при Пушкин с тематични близости, но често

<sup>20</sup> В. М и р о л ю б о в (Д-р С. Кръстев). Хр. Ботйов, П. П. Славейков, П. К. Яворов, П. Тодоров. С., 1917, с. 58—59.

<sup>21</sup> Като „неизменна“ е определена тя у някои литературоведи днес. — Вж. например В. Ч е р н о к о ж е в. Философските поеми на Пенчо Славейков. — Литературна мисъл, 1975, кн. 6, с. 20.

той търси „съвет“ и при изграждането на поетическите образи. Изискването за познаване истината за света е свързано със стремежа на великия руски певец да прояви във всеки поетически „жест“ жизнена аргументация и перспектива. Ненапрасно създателят на „Кървава песен“ подчертава, че автора на „Евгений Онегин“ интересуват „главно онези основни елементи, в които най-ясно се откроява същността на самите неща, техните индивидуални и типични особености“. Това допада на Пенчо Славейков, който се стреми към единство на „битово-зримото“ и „духовно-незримото“. Чувствата, настроенията на великия руски поет обогатяват отношението на Славейков към типични черти от живота, способността му да изобрази човешки характери и съдби, начина му да прокламира определен мироглед, философска позиция и естетическо разбиране. Това, което вече се е формирало у Пенчо Славейков, укрепва и се прояснява под въздействието на Пушкиновите художествени постижения.

За Пенчо Славейков творчеството на Пушкин става близко поради това, че нашият автор, също както своя руски събрат, се стреми да овладее диалектиката между свобода и необходимост в поетическото изкуство. При Пушкин и Славейков процесът на съзнателното творческо разсъждаване се характеризира от един „тип“ художествено мислене, определен от съветския учен Б. С. Мейлах като „художествено-аналитичен“<sup>22</sup>. Неговите характерни особености съчетават образ и обобщение, емоционалност и аналитичност и са подчинени на вътрешните мотиви за правдоподобие и истинност, от които се ръководят двамата автори.

За да не бъдат сравненията в ущърб за нашия поет, не трябва да се забравят и индивидуалните, специфични особености на художественото мислене у двамата. По характер на таланта си Пушкин е универсален творец, докато Славейков е предимно епик. Безспорно е, че докато Пушкин обича цялостния човек, чийто душевен мир не е смущаван от разяждащи съмнения и не противопоставя своя герой на масата, то за Славейковото творчество не са чужди рефлектиращите натури. Сложното наслагване на тези явления свидетелствува за невинаги издържаната в методологическо отношение чистота на неговия естетически поглед към живота и изкуството. Нашият поет не създава изкуство, което да бъде докрай монолитно по социални проблеми и естетически принципи. Той не всякога се стреми и не постига уменията на Пушкин да поставя специфичен за всяко отделно произведение сюжет. В съответствие с философските си разбирания Славейков създава произведения, в които акцентът се поставя и на разнообразието от съдържания на отделните пластове от действителността, и на техните сходства и повторемост. Но Славейков по пушкиновски заема позицията за отстояване на определено ценностно ниво, за утвърждаването на нравственост, която би разширила художествения хоризонт на българската поезия чрез психологизма, като прониква дълбоко в човешкия индивид и неговия свят.

Със своята жизнеутвърждаваща сила творчеството на първия руски поет остава до края на живота на Славейков източник и образец за философски оптимизъм и високохудожествено майсторство. Личността и поетическият талант на Пушкин се възприемат от Пенчо Славейков и като нравствена философия, и като естетическо мислене. Славейков пристъпва към художественото наследство на Пушкин с желанието да усвои оня мирогледно-философски план, който ще оплоди основните настроения на неговата поезия и в единство с фолклорната традиция ще определи не само техния естетически, но и нравствен облик. От автора на „Зимна вечер“ Славейков се учи да търси нови естетически свойства в самия художествен метод. А това без съмнение е пряко свързано с приноса му в утвърждаване на „етично-психологическия“ (П. Зарев) реализъм в нашата литература.

<sup>22</sup> Б. С. Мейлах. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М. — Л., 1962, с. 89.

## ПОЕТИЧЕСКОТО САМОСЪЗНАНИЕ КАТО ВОЛЯ ЗА ДВИЖЕНИЕ

Иван Гранитски

Няма нищо по-посредствено от това поезията да се *обяснява* с тривиалния език на всекидневието. Не всекидневието, което може да засияе като внезапна метафора със своята простота и безизкуственост, а жадуващото да унифицира и обезличи всякакви поетични изблици ежедневието, чиито „истини“ възправят препятствия пред движението на поетическото самосъзнание. Затова и *обяснението*, лишено от любов и вдъхновение, е истинската смърт за поезията, а истинският ѝ живот — чувствуването ѝ, нейното изстраждане, — и то не само като слово, но и като музика. Възприемана и тълкувана именно така, поезията ще ни позволи да се „докоснем“ до нейната хармонична неизчерпаемост, да я усетим като могъщо д в и ж е н и е на духа, като еманация на неговата истина. А едно такова разбиране вече ще ни даде възможност да поставим и двете страни на основната интересуваша ни идея — поетическото самосъзнание, разглеждано:

1. Като воля за движение и
2. Като единство на фантазно и реално.

Идея, чието конкретно разгръщане ще се опитаме да проследим в контекста на младата поезия.

В най-добрите търсения на младата поезия движението на поетическия дух е насочено към разрушаване на сковаващите полета му канони на статичност и застиналоост. Поетическият образ се насища с динамика, която е не толкова в изказа, колкото във вътрешната енергия и интензивност на емоцията. Тая динамика е израз на невъзможността поетовото самосъзнание да реализира себе си най-пълно и цялостно иначе освен в тоталността на волята за движение. Именно волята за движение е *вътрешната действителност* на поетическото самосъзнание.

Но какво съдържание влагаме в това понятие — воля за движение?

Погледнато в най-общ контекст, това е неудържимият стремеж на поезията към хармонията като истина и безкрайност (а нека си спомним израза на Джузепе Мацини за поезията като „движение от крайното към безкрайното“), хармонията, чиито духовни излъчвания, персонифицирани в конкретни образи, се опитват да пресъздават младите поети. Тълкуването на поетическото самосъзнание като воля за движение отразява действителната, вътрешна същност на поезията — тя е жива само когато се намира в движение, само когато пътува към неизвестното. И ако самата поезия е движение, неудържима динамика, поетическото самосъзнание е волята на това движение, неистовата енергия на духа, която задвижва мотора и събаря преградите пред реещото се въображение.

Крайната цел на това движение е свободата, но свободата, възприемана във философски аспект — свободата, която символизира магнетичното привличане

на поетическото самосъзнание от безкрайността на хармонията. А безкрайността на хармонията, т. е. свободата, насочва и осмисля волята за движение на поетическото самосъзнание. Защото ако си послужим с думите на Хегел, свободата е вътрешното определение и цел на волята.

Като един огромен събирателен образ, като безкрайно разгърната метафора свободата присъствува в младата поезия. Поетите я откриват в неуловимото дихание на стръкчето трева, в чезнещите отблясъци на залеза, в нежната мелодия на вятъра. Но както в необятността на природата, така и в духовния космос на човека те долавят нейните излъчвания — дори в едно само човешко настроение, в пълнозвучието на една само дума. И виждаме как в творбите си те искат да постигнат единството на реалното, действителното битие и възможността, търсейки свобода на това битие.

Така волността на поетическите асоциации и същевременно тяхната строго рационална осмисленост се преплитат и неудържимо концентрират в отделното стихотворение, за да изведат до основното внушение за битието-свобода. Свободата, която в поезията е *воля за движение*.

Но волята за движение в своята тоталност е и стремеж към хармонията. Затова нарастващото динамизиране на поетическия образ, макар и да звучи парадоксално наглед, заедно с това води до хармонизиране на поетическото изображение. В младата поезия — от Иван Цанев насам — тази тенденция придобива все по-голяма устременост. Когато се появи „Седмица“ (1968), със своите търсения авторът ѝ като че ли се очерта сам в контекста на младата ни лирика (ако изключим относителната близост на „Присъствие“ (1965) и „Колкото си-напеното зърно“ (1968) на Николай Кънчев). Но втората книга на поета — „Неделен земеръс“ (1973), излезе вече в атмосфера, твърде близка по насоченост до художествените му внушения. Вече бяха литературен факт стихосбирки като „Късо пътуване“ (1969) на Екатерина Йосифова и „Априлски хълмове“ (1970) на Калин Донков, „Име на песен“ (1970) на Борислав Геронтиев и „Трябва да те има“ (1970) на Калина Ковачева. През следващите години до средата на десетилетието няколко интересни и физиономични дебюта — Виктор Самуилов с „Моментално фото“ (1972), Биньо Иванов с „До другата трева“ (1973), Славчо Донков с „Да повикаме шурците“ (1974) сякаш ни подсказаха, че трябва да очакваме нов поетичен „взрив“. И наистина — щедрата 1975 г. „откри“ в богатия си хор пет-шест нови имена със силен и оригинален тембър — Борис Христов с цикъла си „На седмия ден“ от сборника „Трима млади поети“ (заедно с Паруш Парушев и Екатерина Томова), Марин Георгиев със „Село“, Иван Голев с „Бяла пеперуда“, Петър Борсуков с „Лоза на двора“, Таньо Клисуров с „Южна гара“ . . .

Ускорената рефлексия на „Аз“-а (Екатерина Йосифова, Калин Донков, Борис Христов), опитът да се отрази художествено социодинамиката на съвременното (Георги Константинов, Биньо Иванов, Иван Голев), „втурването“ в дълбините на народностното съзнание и неудържимото желание да се осмисли националната съдба от позициите на съвременността (Борислав Геронтиев, Славчо Донков, Марин Георгиев), стремежът да се прозре „философията“ на делника (Виктор Самуилов, Петър Борсуков, Таньо Клисуров) — всичко това определи и насочеността на поетическите търсения през втората половина на 70-те години. На тази широка основа се появиха и експериментаторските по дух първи стихосбирки на Георги Белев, Миряна Башева, Емил Симеонов, Георги Борисов, Иван Здравков, Кирил Кадийски, Добромир Тонев, Владимир Попов, Иван Методиев. . . .

Независимо от цялото си индивидуално своеобразие, поетите, за които говорим — нека ги наречем съвсем условно поети на 70-те години, — са обединени в своите художествени търсения. Те, както казахме по-горе, имат една обща цел —

постигането на харманичния образ на свободата.<sup>1</sup> Тъкмо тази единност на целите, тая концептуална близост, а и спецификата на индивидуалния им поетически свят бихме могли да проследим, разглеждайки поетическото им самосъзнание като воля за движение.

Разгръщането на тази идея става на три нива, които са същевременно и три фази на развитие — от най-абстрактната: 1. Раздвоението на поетическото самосъзнание като движение към хармонията през определената от нея втора фаза. 2. Единство и непрекъснатост на изображението до проследяването битието на идеята в „плътта“ на конкретния образ. 3. Борба на мотиви и тяхното самоотрицание.

## 1. РАЗДВОЕНИЕТО НА ПОЕТИЧЕСКОТО САМОСЪЗНАНИЕ КАТО ДВИЖЕНИЕ КЪМ ХАРМОНИЯТА

В младата поезия движението на поетическото самосъзнание е своеобразно отражение на динамиката на социалните процеси, една особена проекция на сложните и противоречиви изменения в душевността на съвременника. Движението на това самосъзнание е по линията на триединството: минало — настояще — бъдеще. То се насочва към осмислянето историческата съдба на нацията, но и към скритите пластове в душата на отделния човек — за да се самопостигне, за да познае себе си на по-високо ниво чрез отрицанието на натрупаните противоречия; за да обгледа най-сетне от следващата извивка на спиралата на историческото развитие собственото си бъдеще — отразен образ на миналото, но заедно с това и негово отрицание.

Социодинамичната детерминираност на поетическото самосъзнание — отразена социална конфликтност — определя и най-ярквата може би форма на неговото движение — *раздвоението*. Раздвоението — като сблъсък на идеята с реалността, като стълкновение на „Аз“-а със самия себе си в резултат на нарушеното духовно единство, като вътрешна борба на социалното и асоциалното в човека и пр. Тенденцията към такова раздвояване на поетическото самосъзнание като следствие от специфичните условия на новата социална действителност през последните три десетилетия имаше своя проглас още в произведенията на някои от поетите на 40-те години — А. Вутимски, В. Ханчев, Ив. Пейчев, Ал. Геров, Б. Райнов. Александър Геров с трагичния патос на стихотворението си „Самота“ сякаш даде събирателен за своето поколение образ на раздвоението:

Да си самотен в този град,  
където всичко е нетрайно,  
където хората дружат  
без искреност, без скръб, без тайна,

където сградите стоят  
и в тъмнината бдят и слушат —  
това е най-страхотният,  
необясним, убийствен ужас.

Разбира се, тук присъствува и потискащото чувство от една конкретна мрачна политическа действителност — вилнеенето на сковаващия всички човешки трепети фашизъм.

<sup>1</sup> Същата цел, най-общо погледнато, ще открием в развитието на цялата българска поезия — от Ботев, Пенчо Славейков и Яворов, та чак до априлската вълна поети, но нас тук ни интересува именно новото, *специфичното*, което внесоха поетите на 70-те години.

У априлското поколение поети — най-вече Вл. Башев, Л. Левчев, Евт. Евтимов, Н. Христов, П. Караангов, Ан. Германов, М. Ганчев, Ив. Динков, К. Павлов — раздвоението на поетическото самосъзнание бе вече факт. Но не в оная степен и с оная сила, с която се разви при поетите, дебютирали след Иван Цанев: Б. Иванов, Сл. Донков, М. Георгиев, Б. Христов, Ив. Голев, Г. Белев, Г. Борисов, Вл. Попов, К. Кадийски и т. н. Периодът, през който те създаваха своите произведения, се отличаваше съществено по социалната интензивност на протичащите в недрата на обществото процеси от предходните 10—15 години. Именно раздвоението, разслоението на самосъзнанието на отделни, вътрешно-хомогенни потоци, независимото им полифонично разгъване в пространството на творбата определя облика на тяхната поетика. Изражението на това непрестанно раздвоение в стиха става колосалното вътрешно поляризиране на настроенятия, непрекъснатата борба на мотиви и тяхното самоотрицание. Характерът и степента на раздвоеност на самосъзнанието у тия автори очертават съотношението между хармонията и дисхармонията в поетическия образ. Колкото по-висока е степента на раздвоението — т. е. колкото по-ярко е движението на поетическото самосъзнание, толкова повече поетът се доближава до търсената хармония. В същност раздвоението на самосъзнанието у младите поети е движението на хармонията към самата себе си. Ускоряващото се раздвоение в поетическия образ чрез отрицание на отрицанието се превръща в тотално единство, в хармония. И тази хармония (на раздвоеното самосъзнание) позволява на поетическия образ в битието си на единично да изразява общото, бидейки „хаос“, да е заедно с това и „подреденост“.

В творбите на поетите от априлското поколение раздвоението на поетическото самосъзнание се появява едва като предусещане, като още неосъзнат и неразгърнат тласък на едно движение, като предчувствие за нещо идещо. При Л. Левчев, Вл. Башев, Н. Христов, Ив. Динков това е вътрешният самосъд, драматичният изблик на нравственото неудовлетворение; П. Караангов и Ан. Германов материализират това усещане за прииждащо раздвоение в дисонансните излъчвания на своята пластично-цветова „вселена“, във фиксирането на мига, когато хармонията е разколебана. Или, както пише Андрей Германов в стихотворението си „Много съм самотен тази вечер“ от „Взривна зона“ (1978):

И звездите  
под оцъкленото есенно небе,  
смесени със веселите свои думи —  
те са стъклен прах,  
насипан в раната.  
Тази вечер чувствам възрастта си.  
А пък възрастта е самота,  
а пък самотата —  
тя е смърт.

У Марко Ганчев „предусета“ за раздвоение ще съзрем в усложняването функцията на иронията като изобразителен принцип, в разкриването и другото лице на сатирата — тъгата. Драматично светоусещане като далечно предвестие за раздвоение на поетическото самосъзнание показва и Евтим Евтимов. В „Кукерска игра“ например от великолепната му стихосбирка „Обредни песни“ (1979) образа на това раздвоение ще доловим едва като нюанс във втория, индизонансен пласт на творбата:

Играят кукери навън, играят,  
а щом са кукери — игра им дай.  
Сложи си маска според обичая,  
да станеш кукер като тях. Играй.

Играй, приятелю, играй на двора,  
играта на живот от край до край —  
да видя кукери как стават хора,  
а хора — кукери. И тъй — играй.

Любомир Левчев в „Поздрав към огъня“ (1978) сякаш синтезира поетичните лутания на духа си, като че им създаде „концепция“ и „модел“, ако използваме заглавието на едно негово стихотворение. Разбира се, единственото установено нещо в тая „концепция“ и тоя „модел“ е именно невъзможността да се у с т а н о в и насоката на поетичните му избухвания, да се обхване тоталността на движещата се поетическа мисъл. Ето израза на тая поетическа мобилност в началото на „Абсурден автопортрет на бюрокрацията“:

Но всъщност  
аз  
дали не съм престанал вече  
да съществувам  
като надежда,  
като болка,  
като трептяща, жива личност,  
като човек? . . .  
Дали не съм преминал  
в друга някаква субстанция?

Поетите от априлското поколение приемаха раздвоението на поетическото самосъзнание почти като разрушение на хармонията, като разколебаване единството на „Аз“-а. Усещайки напредването на раздвоението във вътрешния си свят, те същевременно се мъчеха да му противопоставят един хармоничен идеал. Тяхната изходна точка бе монолитността на емоционално-образната им система и от тая монолитност (символ на хармоничност) те тръгнаха към раздвоението.

Своеобразен „мост“ към поетите на 70-те години бе т. нар. „втора априлска вълна“ — Христо Банковски, Петър Василев, Стойчо Стойчев, Петко Братинков, Борис Вулжев, Лъчезар Еленков, Георги Константинов и пр.<sup>2</sup> Новите социално-икономически условия от втората половина на 60-те години определяха (разбира се, твърде сложно и опосредствувано) и постепенното навлизане на раздвоението в образния свят на тези поети, превръщането му едва ли не в доминанта на изображението. Обаче едва в творбите на младите този процес на „нахлуване“ на раздвоението бе завършен. То вече не беше заключено в отделен нюанс или компонент на творбата, а представляваше определящ факт, основополагаща тенденция. Това раздвоение на самосъзнанието у поетите на 70-те години бе форма на тяхното движение към хармонията. За разлика от априлските поети те разглеждаха (естествено чрез творчеството си) раздвоението като движение към хармонията, виждаха в могъщото стълкновение на неговите противоположности действителната същност на хармоничното единство.

И ето — в поетиката именно на тези млади поети ще открием едно почти сетивно осезаемо обективизиране на поетическото „Аз“ извън себе си като друго „Аз“. Раздвоеният „Аз“ е в борба със себе си или със своята, ако можем да я наречем така — образна обективация, но едновременно с това той е единен.

Твърде ярко тая особеност изпъква при Иван Цанев. У него раздвояването на единното му поетическо самосъзнание се движи по две направления: 1. Предметно-сетивно и 2. Абстрактно-символно. В същност тези две линии отразя-

<sup>2</sup> Проблемът за раздвоението на поетическото самосъзнание у поетите на т. нар. „втора априлска вълна“ е твърде съществен, но той стои малко встрани от настоящото изследване и затова ще бъде разгледан на друго място.

ват раздвоеното двуединно „аз“ на поета — в тяхната несекваща борба поетическият образ постига своята хармонична неизчерпаемост и многозначност.

Но нека видим как раздвоението на поетическото самосъзнание у Иван Цанев се превръща в действително битие на хармонията.

По своята същност неговата поезия е земна, от нея лъха неподправена жизненост и първичност, явна е склонността на поета към сливане с природата, към безизкуствено отъждествяване на лирическият му герой с нея. Оттук идва и огромното значение на детайла, на нюанса в изграждането на поетичната творба. Движението на поетическата идея при Ив. Цанев обхваща предмета, явлението обемно в неговата непосредствена динамична същност; това движение цели да отрази предмета или явлението полисемантично, в процеса на непрестанно променящата им се битийност. Или, с други думи, то иска да възсъздаде в пространството на поетическият образ един втори живот. И затова на поета е необходимо безкрайното вгълбяване в подробностите, „преизживяването“, ако си позволим свободата да се изразим така, на всеки оттенък от настроение, на всеки нищожен наглед елемент от цялото. Стихосбирката „Неделен земеръс“ убедително доказва това:

Изпълва твоето жужукане слуха, черноработник риж.  
Не е ли крехкото ти име прашец, полепнал по устата?  
Частиците съединяваш и вдъхваш сладост на нещата,  
и между клоните виждам подобно слънчев лъч кръжиш.

Завързана със нежна нишка за моя поглед възхитен,  
все по-високо се изкачваш и всеки цвят ти е стъпало.  
Връх на безкористната ласка, сбогуваш се с дървото бяло  
и по една пътечка звънка обхождаш стихналия ден.

(„Пчела“)

Но изображението на този „втори живот“ в стихията на предметно-сетивния пласт е само първото ниво, на което поетическото самосъзнание на Иван Цанев реализира своето движение. Следващото, качествено ново равнище е абстрактно-символното преосмисляне и насищане на сътворените вече образи. Самосъзнанието на поета тук се движи към нравствено-психологическото и философско интерпретиране на отразената в творбата му реалност. Това е движението на поетическият синтез, който ще осмисли пресъздаденото и ще му вдъхне истински живот, защото се докосва до вътрешната му, т. е. действителна същност: „Какви съкровища укриваш тъй зорко в кошера си прост, / а тази алчна стръв да трупаш не може все да се насити; / знам, пиршествата ти са само най-тежък делник сред лозите, / кафява капка пот, избила по кехлибарения грозд“ („Пчела“).

Погрешно би било обаче да противопоставяме един на друг предметно-сетивния и абстрактно-символния пласт на изображение в поезията на Иван Цанев. Наистина движението на идеята-образ по спиралата на абстрактно-символното се осъществява чрез отрицанието на предметно-сетивното, но началото на всяка следваща извивка от спиралата или условната крайна точка на движението е отново връщане към предметно-сетивното чрез отрицание на абстрактно-символното. Тия два полюса на изображението се взаимно обуславят и взаимосъздават — предметно-сетивният придава плът на абстрактно-символния, насища го с валенциите на реалния живот, а абстрактно-символният откъсва предметно-сетивния от оковите на емпирията, позволява му да навлезе в бездните на духа. Движението на поетическото самосъзнание у Иван Цанев бихме могли да наречем резултатна от движението на поетическата идея във времето и пространството на тия два пласта. Илюстрация на това диалектически единно звучене на двата пласта в процеса на изображението е финалът на изклю-



чителното по своята емоционално-мисловна плътност стихотворение „Паметна плоча“:

И минувачите не виждат ли, че оня, смахнатия,  
наведен късогледо над разтворената книга,  
върви срещу летящия трамвай? Задръжте го,  
какво, че той не е открил лекарство против рака!  
Тъй умна и презрителна насмешка по лицата ни сияе,  
когато гледаме как юношата вдъхновен заеква.  
Говори той неща неопитни и резки, но достойни  
да преминават от уста в уста. Ала колцина  
го слушат вдълбочено и с любов?

Ето предметно-сетивното измерение на движението на духа, тази част от пълния кръг на спиралата, от която се отгласква въображението, за да премине в поантата към символа, към философското обобщение:

Значителното е край нас, размесено с подробности,  
и никакъв херолд не възвестява неговото идване.  
Апостолите бродят преоблечени във въглищарски дрехи.  
А стъпките случайни и неволните движения на делника  
тъй често пред очите ни се вкаменяват  
в последни и трагични жестове.

В сътвореното от Иван Цанев времето и пространството на поетическия образ постигат своята абсолютна действителност в социо-и психодинамиката на неговото самосъзнание. Поетическото време и пространство получават битие чрез движението на самосъзнанието към своята същност като част от света и към света като част от своята същност. Затова, когато използва примерно символа на пчелата („Пчела“, „Кръв“) или мравката („Фрагмент“, „Тишина“, „Пладне“), или птицата („Неделен земеръс“, „Тревожен хор на отминаващите“, „Нещо хубаво“), поетът говори в същност за човека, за човешкото. Зад мравката, щуреца, птицата, дървото той вижда човека. Метонимично снемайки човешката същност в тия символи, Иван Цанев показва, най-общо и схематично изразено, проникването на човека, на човешкото начало във вселената и на вселената, на нейната необозримост и безкрайност — в човека. Свободата на поетическия образ му позволява да ни внуши с поезията си, разглеждана в нейното единство (а и на нас „разрешава“ известна волност на критическите интерпретации) мисълта, че вселената е човечна, а човекът безкраен. Само това има стойност и значение в нещата и явленията, което е излъчване на човешката същност, неин израз. Разбира се, това не е изблик на някакъв своеобразен лирически солипсизъм. Поетът просто защитава образно известната истина, че във вселената на изкуството човекът е център и цел, негов демиург и същевременно най-висше негово творение. Ето защо движението на Иван Цаневото поетическо самосъзнание насочва своята способност за раздвоение към разнополюсното „превземане“ на човека, към вникването в съкровенията глъбини на душевността му. Динамичната неизчерпаемост на това непрестанно раздвояващо се самосъзнание „живее“ в докосването до зримото, сетивно-осезаемото, тълкувано обаче само като път към постигане на вътрешната му истина. Тук срещаме раздробяване на цялото на стотици частици и едновременно с това — синтезирането му в ново цяло. Така творческият процес на поета можем да оприличим със сериозна и г р а на възрастно дете, търсещо истината за себе си и заобикалящото го; волност на освободената от каноните на разсъдъка душа, но и стихия на ума, стълкновяваща се с бурите на инстинкта, с несъзнателните излъчвания на човешката душевност. Това поляризиране на поетическия образ, противопоставянето в него на тол-

кова разностранни внушения, процесите на вътрешно саморазрушаване и само-съзиждане, извършващи се в недрата му, определят полифоничното звучене на стихотворенията на Ив. Цанев. В тях няма господство на единно настроение, няма произнасяна идея, която да не е провокирана веднага от други идеи. Фило-софското съзерцание нерядко е разколебавано от преднамерено прозаизиран шрих, а драматичните интонации понякога завършват изненадващо с иронична отсянка:

Но — „колко“? Безответният въпрос.  
Нима, заспивайки, не влиза всеки  
в нощта като във лабиринт без изход?  
Ти, който вечер падаш на леглото,  
на сутринта дали ще се събудиш?  
Отдавна са тревясали пътеките  
към сладките пророчества на врачка.  
А нощем кукувиците мълчат.

(„Почти епиграма“)

В същност това непрекъснато раздвоение на поетическото води към хармонията. Крайните внушения на поета са винаги монолитни и цялостни — изблиците на раздвояващото му се самосъзнание се сливат контрапунктно в единното звучене на хармонията. Така виждаме релефно да се очертава привидният парадокс — колкото по-раздвоен е поетът, толкова по-хармоничен е той.

Но движението на поетическото самосъзнание при Ив. Цанев не се осъществява в някакви абстрактни духовни излъчвания в пространството и времето на поетическия образ. Мисълта на поета е твърде ангажирана, твърде насочена. Социалната детерминираност на неговото самосъзнание рефлектира в остра, дори болезнено чувствителна реакция спрямо болните и нерешени проблеми на обществото. Патосът на моралистичното неспокойствие обагрят внушенията на поета. В душата му отеква сблъсъкът между нравствената чистота и предателството („19 февруари, пред паметника на Левски“), него непрекъснато го раздвоява жаждата да се добере до скрития смисъл на човешките постъпки, до тайната на битието, но заедно с това и невъзможността да обхване противоречията му в тяхната цялост („Телеграма“, „Петък 13“, „Кръв“, „Неделен земетръс“, „Ако съм по-добър“, „Христова възраст“, „Октава“, „Врата“). Копнението по нравственото съвършенство не позволява на поетовото самосъзнание състоянието на покой — то ражда резките динамични сривове и възвисявания, неудържимите избухвания на фантазията, приемащи плът в причудливи образи и измамната, приглушена „забавеност“ на поетическата мисъл. Експресивният изказ — отражение на острите колизии в поетовата душа, доминира в стихотворения като „Почти епитафия“, „Няколко стиха“, „Сцена“, „Ресторант“, „Ахил“, „Сам в следобед“, „Апокалиптично“, „Сутрешно комюнике“, „Транзистор“, „Кръгове“. Особено ярко е кресчендото на вътрешното движение, на напластяването напрежение в драматично наситеното стихотворение „Братска могила“:

Сега лежите заедно в пръстта:  
събра ви тук една прегръдка братска.  
Бърборковците, алчните глупци и подлещите  
едва ли някога ще разберат,  
че не загинахте край оня дол, на оня рът,  
за да живеят те самодоволни, сити;  
че сладък е, ако е честен хлябът,  
че и животът подвиг е — ако е чист.

Социодинамичната обусловеност на Иван Цаневата поетика обаче маркира само единия полюс от движението на неговото поетическо самосъзнание.

Освен към дълбините на *социалното* поетовото самосъзнание се движи и към изплъзващата се същност на *интуитивното*, несъзнателното. Поетът заприличва на кораб, устремен в мрака на неизвестността, въпреки че неговият водач не притежава познанието и опита, достатъчни да го изведат на брега. Но втурването в безкрая на неизвестното, в неизследваните пространства на душата, не плаши поета. Напротив, то активизира играта на неговото въображение, разрушава всички прегради пред освобождения полет на фантазията:

О нежен таралеж на болката среднощна,  
повесъл облак от стрели върху гърба си!  
Кой утре скъпите ти белези ще брани?  
И ласка ли на края на нощта те чака?  
По отговорите, изтръгнати от мрака,  
играят алени отблясъци от твоите рани.

(„Поетът“)

Стихотворения като „Врата“, „Христова възраст“, „Октава“, „Шепнешком в нощта“, „Пътеката“, „Бърза помощ“ и др. показват каква неудържимост и неочакваност достигат изблиците на движещото се поетическо самосъзнание. В тях са отразени дълбочината и многозначността на проникновенията, до които се домогва духът на поета в търсенето на хармонията и истината. Тия творби говорят косвено и за смисъла и същността на поезията (както ги разбира поетът), за характера на поетическото самосъзнание, тълкувано като воля за движение.

До 1968 г. обаче — годината, с която можем условно да маркираме началния старт на поетите от 70-те години, двама поети, принадлежащи възрастово към „втората априлска вълна“, вече бяха „предусетили“ в творбите си новия тип движение на поетическото самосъзнание, а именно раздвоението като движение към хармонията.

Става дума за Николай Кънчев и Георги Константинов, които в художествените си търсения бяха много по-близо до младите, отколкото до „следаприлското поколение“ — Христо Банковски, Петко Братинев, Борис Вулжев, Лъчезар Еленков, Стойчо Стойчев и пр., с което в същност влязоха в поезията.

Още първата книга на Николай Кънчев — „Присъствие“ (1965), ни показва, че това е поет с изключително драматична нагласа. Внушенията му носеха една външна, привидна хаотичност, която бе следствие от болезнените лутания на неговото самосъзнание. Тия лутания като че ли разрушаваха всичко, те сякаш довеждаха до неудържимата оргия на дисхармонията — изказът ставаше пределно експресивен, рисунъкът графично изострен, между отделните образи понякога дори изчезваха логическите връзки. Ала „хаосът“ само привидно влечеше към дисхармонията — драматичното раздвоение на поетовото самосъзнание означаваше *движение към хармонията*, но чрез нейното отрицание. С това ще си обясним и тоталното присъствие на антитезата в стиха на Кънчев. Да вземем например „Вечност“. Могъщото раздвоение на поетическото самосъзнание е намерило дори формален израз в композицията на стихотворението. То е изградено чрез разгръщане стълкновението на два мотива — живот и смърт, предадени алегорично в една кулминираща градация:

Тревогата,  
че няма  
да бъда след това (1 мотив)  
е мнителна измама (2 мотив)  
под тая синева, (1)  
която ще залезе. (2)  
В настъпилия мрак

ще спра да съм полезен, (1)  
ала ще бъда пак. (2)  
Сред хоризонта чамов (1)  
ще дишам пак  
вгълбен. (2)  
Нощта е в същност само (1)  
един угаснал ден. (2)

И така виждаме, че вторият мотив идва винаги след първия и го разрушава: чрез отрицанието на нощта се утвърждава денят, чрез отрицанието на смъртта се утвърждава животът. Така раздвоението на поетическото самосъзнание става път към хармонията — колкото по-силни са противоречията и техният сблъсък, толкова по-близо е хармоничното единство.

След втората стихосбирка на Кънчев — „Колкото синапеното зърно“ (1968), стана ясно, че процесът на раздвоение на поетическото самосъзнание продължава да се развива, но на една много по-висока степен на абстрактност. В поетическия образ пълновластен господар стана алегорията — сложната и многопластова алегория, наситена понякога с толкова далечни асоциации, че забулваше с енигматична мъгла централното внушение на конкретната творба. „Послание от пешеходец“ (1980) — третата книга на поета, потвърди тази тенденция. Но на нея ще се спрем подробно по-нататък, а сега нека се върнем към Георги Константинов.

Докато у Николай Кънчев раздвоението на поетическото самосъзнание приемаше най-остри и драматични форми, при Георги Константинов това раздвоение бе особено редуцирано; при първия то бе директно и явно, а у втория се долавяше някак под сурдинка, „шифровано“ в свободните асоциации на иноказанието. Първата книга на Г. Константинов „Една усмивка ми е столица“ (1967) сякаш категорично определи насоката на неговите бъдещи поетически внушения. Изблиците на неподправен романтичен патос, извиращата от стиха динамика на жизнерадостно-оптимистичното чувство — всичко това говореше за една формираща се поетическа система, чиято главна цел бе художественото отражение на хармонията на битието. Но още в следващите две стихосбирки — „Обичай ме в неделя“ (1970) и „Хиляди прозорци“ (1972), се очертаха първите пукнатини в тоя слънчев модел на битието. От пълното отъждествяване с предметите и явленията лирическият герой правеше крачка към една *дистанция на равновесието*. Позиция, от която той можеше пак да се усеща в ътре в изобразяваното, но същевременно и да съзира неговите противоречия; да обглежда цялото, но и да чувства функционирането на неговите части.

Тази дистанция на равновесието (както условно я нарекохме) бе първият признак за разколебаване монолитността на поетическото самосъзнание у Георги Константинов. Но заедно с това тя отразяваше и първите пристъпи на движението към нов тип хармония. Поетът изоставяше хармоничното (но само прилично), непресъздаващо вътрешните противоречия на нещата изображение и се насочваше към постигането на образ, който да обеме тъкмо стълкновението на полюсните настроения. Така изображението, макар и подчинено на една външна неорганизираност, нехармоничност, се движеше към своята *действителна хармония*.

Конкретното разгръщане на тая тенденция за раздвоение на поетическото самосъзнание като движение към хармонията можем да проследим отчетливо в последните книги на Г. Константинов „Лично време“ (1974), „Гълъб със запалени криле“ (1976), „Неграмотно сърце“ (1978), „Вечен ден“ (1980). Впрочем тяхното излизане съвпадна по време с появата на ярките стихосбирки на Борис Христов, Марин Георгиев, Георги Белев, Георги Борисов. И твърде интересно е, че при цялото си индивидуално своеобразие, при всичките си различия тези

поети и Г. Константинов (а също Н. Кънчев и Ив. Цанев) бяха близки в едно — за всички тях раздвоението на самосъзнанието бе път към истинската хармония. Тоя факт най-малкото би могъл да ни подсказва идеята за единството на протичащите в недрата на младата поезия процеси, за пространствено-временната паралелност на раздвижванията — както на равнището на отделна поетика, така и по отношение на цялата поетична група, очертана в границите на 70-те години. А е д н о в р е м е н н о с т т а в разгръщането на вътрешните поетически процеси можем да установим дори и в разработването на идентични или близки мотиви (паралелно от поети с различна емоционална нагласа), което е резултат именно от функционирането на общия принцип — раздвоението на самосъзнанието като движение към хармонията.

Бихме могли да вземем за илюстрация „Балада за неизвестния поет“ на Георги Константинов:

Донякъде пророк, но повече пройдоха,  
презираш суетата и всяка кариера,  
той нощем разговаря с цялата епоха.  
А сутринта на входа го хока портiera.

Облечен е небрежно, обядвал е отдавна.  
Какво че непризнат е? Или познат на двама? . . .  
За него всяка битка е винаги неравна.  
За него всяка обич е винаги голяма.

Животът му се движи в пожарна суматоха.  
И никой не разбира неговото „его“ . . .  
Родител или рожба на своята епоха?  
Това е още тайна. И за самия него.

Невъзможно е да не ни направи впечатление особената емоционална близост на тази балада със „Самотният човек“ на Борис Христов:

Но ако пише стихове, той непременно ще остави  
една сълза в очите или драскотина в паметта ви. . .

Той има дом и топла супа, но е толкова затворен  
животът му, изхвърлен като каса в дъното на коридора.

Или с елегичното „Той“ на Владимир Попов:

Все тъй самичък крачи сред уличната врява  
и пътят му отдавна встрани от нас минава.  
Отбягваме го ние, ала нима ни плаши —  
нали и днес, и утре успехите са наши?

Образът на тоя Човек — Поет — и у тримата поети е образ на търсената хармония, до която те се домогват в своето раздвоение. Елементи от тоя събирателен образ ще съзрем и в отделни стихотворения на Иван Цанев, Калин Донков, Таньо Клисуров, Иван Голев, Георги Белев, Георги Борисов и т. н.

Разбира се, явни са и „точките“ на отгласкване между споменатите поети в това отношение. При Георги Константинов например неизменното присъствие на иронията (като принцип на изображение) обагрят по особен начин неговите внушения. Именно този факт (ако говорим за „Неграмотно сърце“, интересуващите ни стихотворения са преди всичко „Мъгла“, „Балада за неизвестния поет“, „Балада за известния поет“, „Балада за лекето“, „Балада за голата истина“, „Напредък“) трябва да ни покаже, че тъкмо нахлуването на иронията в изобра-

жението му маркира *специфичното* в раздвоението на неговото поетическо самосъзнание.

И Биньо Иванов подобно на Н. Кънчев, Г. Константинов и Ив. Цанев изгражда своята поетическа система върху възприемането на поезията като воля за движение. Обаче раздвоението, поетическото му самосъзнание (като форма на движение) в неговата стихосбирка „До другата трева“ приема по-друг, специфичен характер. У Биньо Иванов се сблъскваме с една тотална алегоризация на изказа. За Вл. Башев, Л. Левчев, Ст. Цанев, Ив. Динков, К. Павлов и други поети от априлското поколение бе присъщо засиленото алегорично-образно мислене; в поетиката на Иван Цанев, Екатерина Йосифова, Калин Донков, Марин Георгиев, Борис Христов, Георги Белев, Кирил Кадийски алегорията също заема респектиращо място. Но при Биньо Иванов алегорията вече не е съставен компонент в идейно-образната система на поета, колкото и важна функция да изпълнява. Тя е самото стихотворение, неговото съдържание и неговата композиция. В „До другата трева“ няма творба, която да не е алегория. Нещо повече, ще си позволим дори твърдението, че конкретните елементи, пластове, планове и т. н., изграждащи структурата на отделната творба, носят в същата степен алегоричен заряд, в каквато и цялата стихосбирка може да се възприеме като метаалегория или метасимвол. Ето завладяващото стихотворение „Вятър иде и аз те обичам“, представляващо в същност апотеоз на любовта към родината:

Вятър иде и аз те обичам,  
изгрев вдига ръка, залез вехне,  
облак съхне и аз те обичам.

Ти, пращинка слънчасала, капка  
от брадата на цигла паднала,  
буква в ситно писмо на приятел,  
устна момина, мамина мъка.

Тук всеки стих, отделната метафора или образ крият богатство и разностранност на внушенията, обемат противоречиви и често пъти взаимно изключващи се настроения. Поетът придава на алегоричния изказ полифонично звучене, като укротява пълноводието на привидно накъсаните и самостоятелно функциониращи образи-символи, като насища изображението с особена, предметна осезаемост:

Риба янтърка лази към Дунав,  
гдето, глътнали мрежите, рибите  
думат трийсет и три езика.

Златобрада коза се изкачва,  
по реброто на Мусала  
и се блъскат в рогата ѝ облаци,  
пошурели да палят морето. . .

Финалът илюстрира степента на *динамичност на поетовото самосъзнание*, катарзисното копнение на духа да постигне абсолютното си разкрепостяване. Копнение, в което отеква жертвоготовността на поета, възприемането на собствената личност само като част от родината:

Вятър иде и аз те обичам,  
облак съхне и аз те обичам,  
ако легна — прегръщам те цялата,  
ти, пращинка в окото ми влязнала

за сълза  
и слънце по пътя ми.

В движението към себе си обаче, към тайните на своята хармонична неизчерпаемост поетическото самосъзнание на Биньо Иванов понякога нарушава мярката на отражението. Изказът става прекомерно абстрактен, на места дори енигматичен („Фабрика“, „Здрачаване“, „Нощ за Мартин Лутър Кинг“), защото запечатва едностранчиво и поради това изкривено пресъздавания образ — извън неговата социална определеност и установеност.

Засилената асоциативност в поетиката на Биньо Иванов би могла да се изтълкува като краен израз на *динамизиране на поетовото самосъзнание*. Подобна тенденция, но вече на качествено ново ниво откриваме у Славчо Донков, Марин Георгиев, Миряна Башева, Георги Белев, Борис Христов, Иван Здравков, Любомир Николов, Златомир Златанов. При тях ролята на асоциативния щрих нараства неимоверно много — той се превръща в носещо, концептуално „звено“ на творбата. Но макар главното за тия поети да е асоциативното насищане на изображението, кондензираният поток на свободните асоциации, на тяхната поетика не е чужд по-непосредственият и необременен от всевъзможни алюзии изказ, характерен например за поети като Венко Евтимов, Валентина Радинска, в известна степен Владимир Попов и Малина Томова. Тоя факт красноречиво говори за взаимопроникването и взаимопределянето на поетичните стилове в контекста на младата поезия, за тяхното паралелно развитие независимо от индивидуалното своеобразие на творците.

Но да се върнем към ролята на „неконтролирания“ асоциативен поток в процеса на изображението. След Иван Цанев и Биньо Иванов Славчо Донков бе третият от младите поети, чието поетическо самосъзнание се въплъти в свободното, „неуправляемо“ движение на асоциациите. В неговата стихосбирка „Да повикаме шурците“ завоюваното от Ив. Цанев и Б. Иванов в това отношение получи нов тласък на развитие. В същност по-внимателният прочит на стихотворенията на Славчо Донков, а и тези на Ив. Цанев и Б. Иванов ще ни убеди, че това, което нарекохме „неконтролиран поток на асоциациите“, е само привидност. Впечатлението за неконтролируемост се създава като резултат от динамичните скокове на поетовото самосъзнание в различни настроения и полюсни състояния. В действителност привидната накъсаност и несвързаност на асоциациите, илюзорната хаотичност на възприятията и внушенията отразява движението на раздвоеното поетическо самосъзнание към хармонията — движение противоречиво и непоследователно:

Къде са живите души  
в погребаните градове край пътя?  
Преди да търсим отговорност от пръстта,  
трябва да попитаме за същото човека.  
Нали откритите сега развалини  
ще оцелеят вече в умовете ни,  
ала без хората.  
Тогава да повикаме шурците.

(„Разкопки“)

Волята за движение тласка мисълта на поета към непрестанно неспокойствие. В дълбините на миналото той търси истината за себе си, за бъдещето. И търси човешката същност във всичко, което е проявление на живота: „Да поприказваме с тревите, със облаците, с дъждовете. . . — за да научим новото, сме длъжни да преживеем нещо старо.“ Славчо Донков фокусира в една насока противоположно заредените асоциативни „гнезда“, разностранните и противоречиви настроения, за да ги изведе в поантата като едно монолитно внушение:

Със право казват: няма мъртъвци,  
докато има живи на земята.  
Ето, в коритото на оживялата чешма  
вместо деца денят врабчета къпе —  
природата в ъ з о б н о в я в а всичко —  
едно от друго —  
нека не забравяме.

(Разр. м. — И. Г.)

По подобен модел поетическото самосъзнание на Славчо Донков осъществява своето движение и във „Възраст“, „От края на неделята“, „Напролет, в пьдпъдьковото утро“, „Калиакра“, „Случайно слънце и пчели през януари“ и др.

Асоциативно-алегоричната наситеност на изказа у С. Донков засилва пластично-образните възможности на неговия рисунок. Тук можем да срещнем смешение на причудливи и дори на пръв поглед несъвместими представи, провокиращи се и взаимно разколебаващи се изобразителни пластове, дву- и триплановост на внушенията. Сред разнообразието на изразните средства обаче едва ли би могло да не съзрем, че преобладаващата насоченост на движещото се самосъзнание на поета е към първоосновата на нещата и явленията, към тяхната първопричина и първосъщност. В творбите си Славчо Донков се стреми да се докосне до корените на родовата и историческата памет на българина, да навлезе в света на спомените, за да осмисли застиналия там живот. В стихотворението „Калиакра“ той пише: „И все така, от дъното на вековете, до днес и по-нататък под слънцето да търсим своето място върху ранената земя и сред цветята. . .“

Но ако при Славчо Донков втурването в дълбините на родовата и историческата памет не получава своето пълно разгръщане, защото изпълнява специфични функции, в поетиката на друг един млад поет — Марин Георгиев, то става основополагащо и предопределящо. Независимо от богатия си и разностраниен идейно-тематичен спектър още първата книга на поета — „Село“ (1975), доказва, че погледът му е обърнат главно към *превъплъщаването в душата на народността*, към изстраждането и осмислянето на неговия опит. Най-добрите постижения на Марин Георгиев в „Село“ маркират именно степенята на осъществяване на поставената цел. В своето движение неговото поетическо самосъзнание (неудържимо раздвоявано) се връща към родовия опит, към родовата памет, за да разбере докрай същността си, за да откряне пред себе си бездънните кладенци на душата, пазещи противоречията на съществуването. С това нахлуване в ехото на спомените, с безстрашното навлизане в света на миналото, в света на сенките поетът сякаш иска да надникне отвъд смъртта, като че се стреми да се превъплъти в нея, за да ни я покаже като друг живот, като нещо, което зримо съществува. Особена атмосфера на едно митично потъване назад в миналото обагрят „Великден“, „Нощем“, „Памет“ и преди всичко „Януари“ — това изключително въздействащо и колоритно стихотворение. В „Януари“ изображението е почти релефно, тласъците на поетическата мисъл са укротени сякаш с мъка в тежките и достолепни стихове, излъчващи вътрешно напрежение и драматизъм:

Още един човек от село си отиде. . .  
И гробището ни расте. И селото ни се смалява.  
И сякаш чувстват живите рождения си ден като обида.  
И сякаш, че живот на село не е имало отдавна.

Камбаната, която чувахме насън, сега наяве бие. Тихо!  
Падат гарвани, снежни парцали, облаци падат,  
от звънът ѝ ударени.



Черни кърпи със вятъра хълмът високо, високо издига  
и извиква плачът думи тъмни и стари: отдавна забравени.

В пространството на тия архитектурно обемни стихове поетическият „Аз“ сякаш е вездесъщ — той съществува едновременно навсякъде, движи се във всички посоки и заедно с това е в покой. Дори формално е предадено това състояние на бездвижност и неудържима динамика. Последният стих от първия куплет — „И сякаш, че живот на село не е имало отдавна“ — поразително силно възплъщава усещането за някакъв безпаметен покой, за отсъствие на живот, за тотална неподвижност. А непосредствено следващите два стиха като че взривяват безвремието — „Падат гарвани, снежни парцали, облаци падат“ и после — „Черни кърпи със вятъра хълмът високо, високо издига“.

С една почти физическа осезаемост е предадено изтичането на живота. Митологично обогрениите старици, които изливат „водата мъртвешка от стомните“, незадържашите мрака стъкла, черното платно за помен — всичко това символизира разтлението, хаотичното и беспосочно движение на разпадането, акцентирано много ярко в последния стих на това четиристишие с неочаквания образ на блестящия венчален пръстен на мъртвеца:

Стариците вече изливат водата мъртвешка от стомните.  
Какво ли очакват на празната стая из ъглите скръстени!  
Стъклата не задържат мрака. Режат черно платно  
с плач оттатък за помен.  
И блести, от мъртвеца свален, венчалният пръстен.

Но точно тук, когато е създадено илюзорното впечатление за бездвижие във времето, за пространствен хаос — навяващи пустота и безсилие, Марин Георгиев въвежда образа на детето като косвен отрицател на смъртта, на спряното развитие; като възплъщение на неудържимото движение на живота. И независимо че пресъздаването на настроението е тягостно, въпреки че поетът казва: „Мъртвите няма да станат“, крайното внушение не е песимистично, не е сковано. Защото то насочва мисълта към една тайна. И може би именно в нейното отгадаване и осмисляне е значението на човешкия живот. Сътворената картина е красноречива — смъртта е пустота и нищо, оттам никой не се връща:

Смътна тръпка в децата, събрани отвънка, минава и още  
нататък. . .  
Липсва нещо след мъртвия. — Празно е! (Мракът пълни из  
стаите.)  
Новородените няма да го запълнят. Мъртвите няма да станат  
Няма живите да го върнат.  
Нощта ще се пръсне от мълния!

Но тъкмо последният стих — „Нощта ще се пръсне от мълния!“ — разколебава еднопосочието на внушението. Скритата тук *вътрешна енергия* показва цялата бездна от съмнения, терзаещи поетовото самосъзнание; оная неуловима сила, която непрестанно го раздвоява. Освен чувството за пустота и безизходност остава и смътното усещане, че смъртта е още и примамлива неизвестност (естествено думата е за поетическа абстракция, а не за реалност), че в същност главното в нея не е изследвано. И дали тя не е проявление на живота? . . . Поетът не решава въпроса, той само го поставя. В раздвоението му има частица от Хамлетовото: „Да, и това е пречката; защото какви ли сънища ще ни споделят сред тоя смъртен сън, когато ний отхвърлим всеки земен смут и мъка?“ Отговорът на това съмнение е отвъд видимото — той е в познанието на неизвестното. Затова Марин Георгиев композира стихотворението си като отворена система. Финалната метафора олицетворява движението на търсещото

му поетическо самосъзнание. Или ако си позволим да употребим смислово най-натоварената дума в поантата, ще кажем за него — **н а д н и ч а щ о т о** в гълбините на тайните поетическо самосъзнание:

А е зима. . .

Замръзва на хълма побелял кон.

Сянка на куче, сухо, без шум, притичва.

Г л е д а рибата с кротко око.

Някой изпод леда **н а д н и ч а . . .**

(Разр. м. — И. Г.)

С втората си книга — „Памет“ (1979), Марин Георгиев ни убеди, че остава верен на предишните си търсения. Опитите да се навлезе в пространствата на родовата памет тук продължават на качествено ново ниво. Великолепните народопсихологически проникновения на „Великден“, „Любов“, „Нощем“, „Януари“ от първата книга на поета са основата, върху която се изгражда стихосбирката „Памет“. Най-ярко това личи в едноименната поема, където М. Георгиев пресъздава особената атмосфера на едно разгърнато вникване в духа на народността, на изконно българското. Поемата „Памет“ е своеобразна социопсихологическа мозайка, динамично нахъсана панорама на живота на българския селянин; наблягане главно върху битието на националната му съдба (разгледано, разбира се, метафорично и в камерен план). Неслучайно поемата е озаглавена „Памет“. Основните автори внушения са насочени към провокиране паметта на хората. Нейните скрити пластове трябва да бъдат раздвижени, за да избълват „забравените“ истини — за превратната народностна историческа съдба, за трагиката на националния характер и т. н. Именно призивът към **п а м е т т а** на българина кара автора да прави герои на своето лирическо повествование и живите, и мъртвите:

Станете, мъртви! Като непразната утроба ми тежите.

Изгнила плът, храна и козина, гръб потен.

Тела, попили вдън земя. И никне жито.

От хляба ям — но нищо не ми казва.

Отпил вода — неуголен, раздвижвам устни.

Подземен пратеник, по пръстите ми мравка лази.

Безмълвна, бърза тя, додето пак в пръстта се спусне.

(„Памет“ — II ч.)

Паметта за историята е живот за бъдещето — така може най-синтезирано да се изрази поетовата формула.

В поетиката на Марин Георгиев си дават среща два типа движение на поетическото самосъзнание — *социално* и *екзистенциално*. В същност тези два типа движение могат да бъдат определени схематично като централни за младата поезия изобщо. Разбира се, те се взаимопроникват и взаимообуславят, но изкуственото им разделение в зависимост от преобладаването на всеки от тях в конкретния случай позволява по-точен и разностранен анализ както на отделната творба, така и на авторското развитие като цяло.

Изграждането на образната система преди всичко върху социалната интерпретация и осмисляне на поетическата идея определя *с о ц и а л н о т о* движение на поетическото самосъзнание във времето. Това движение се осъществява в художественообразното пресътворяване на взаимовръзките между социалните факти и явления, в търсенето поетичния еквивалент на протичащите в недрата на обществото процеси. Другият тип движение на поетическото самосъзнание във времето — *е к з и с т е н ц и а л н о т о*, обема в себе си ускоряващата се рефлексия на „Аз“-а, „втурването“ на неговото обективирано отражение в космоса на личността, опитът да се обхване битието на индивида в него-

вата безкрайна и безначална хармония. Борбата и единството на двата типа движение изразяват *раздвоението и хармоничната цялост* на поетическото самосъзнание в процеса на художественото отражение. Това *единство* на раздвояващото се самосъзнание може да се възприеме като характерна особеност в поетиката на младите. Особеност — обединяващо-индивидуализираща, оцветяваща по специфичен начин творчеството на Г. Константинов, Ив. Цанев, К. Донков, Ек. Йосифова, Б. Иванов, М. Георгиев, Ив. Голев, Т. Клисуров, П. Борсуков, Б. Христов, Г. Белев, Г. Борисов, К. Кадийски, Вл. Попов и пр.

## ТИПОЛОГИЧНИ АНАЛОГИИ НА „НОЩЕМ С БЕЛИТЕ КОНЕ“ ОТ ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ С РОМАНИТЕ „КИПЕНБЕРГ“ НА ДИТЕР НОЛ И „ХОМО ФАБЕР“ НА МАКС ФРИШ

*Веселин Вапорджиев*

Типологичните аналогии принадлежат към предмета на сравнителното литературознание, което изследва двете страни на всеобщия литературен процес: особеностите на националните традиции и условия и междулитературните връзки. Този клон на литературната наука се разви бързо през последното десетилетие. От началото и средата на 60-те години насам взаимното влияние и връзките между националните литератури все повече излизат на преден план в сферата на марксисткото сравнително литературознание, при което се вземат пред вид новите условия на развитие на световната социалистическа система и постоянно нарастващият дял на социалистическите литератури в световния литературен процес.

Изследванията в областта на българско-немските литературни отношения обхващат доста дълъг период. У нас се появиха няколко студии, посветени на рецепцията на класическата немска литература (Гьоте, Хайне, Т. Ман и др.) в България.<sup>1</sup> Налице са статии за възприемане на литературата на ГДР в България<sup>2</sup> и на българската литература в ГДР.<sup>3</sup> Същото не може да се каже за останалите немскоговорещи писатели или обратно — за българската литература в останалите немскоговорещи страни.

Взаимните връзки между литературите на ГДР и България са облагодетелствувани от подобното развитие на двете страни от социалистическата общност. Общият им път към социализъм, сближаването на техните национални култури и сътрудничеството в духовната сфера се проявяват и чрез някои паралелни линии на развитие на националните им литератури. Тези факти, както и еднаквите по съдържание и методология етапи, които двете литератури трябваше да из-

<sup>1</sup> Б о я н П е н е в. Гьоте у нас. — Училищен преглед, XIII, 1908, кн. 9, с. 717—777; П. П. С л а в е й к о в. Хайне в България. — Мисъл, XVII, 1907, кн. 4—5, с. 241—254; С т е ф а н И в. С т а н ч е в. Гьоте в България. — Год. Соф. унив., Филол. фак., т. LVII, 1, 1963 и т. LIX, 1, 1965; Л ю б а Д р а м а л и е в а - К о д ж е й к о в а. Хайне у нас. — Език и литература, IV, 1948/49, кн. 3, с. 221—228; V e s s e l i n V a p o r d s h i e v. Thomas Mann-Rezeption in Bulgarien. Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität. Jena, Ges.-Sprach. R., 25. Jg. (1976), H. 3, S. 413—416, и др.

<sup>2</sup> V e s s e l i n V a p o r d s h i e v. DDR-Literatur in der Volksrepublik Bulgarien. — Weimarer Beiträge, H. 2, 1974, S. 147—155.

<sup>3</sup> E d u a r d B a y e r. Zur Rezeption der bulgarischen Literatur in der DDR — Probleme der Bulgaristik, Teil I, Karl-Marx-Universität, Leipzig, 1976, S. 132—143.

минат при прехода от капитализъм към социализъм и с това при разкриване и изобразяване на процеси и конфликти в новото общество, допринесоха за поява на предпоставки за типологични взаимодействия между двете литератури. Такива бяха вече констатирани неколkokратно. Така Боян Ничев обоснова съществуването на типологични паралели между творчеството на Брехт и Вапцаров,<sup>4</sup> а Дитмар Ендлер откри типологични аналогии между Николай Хайтов и Вернер Бройниг, между Георги Караславов и Вили Бредел, а така също допирни точки у Камен Калчев и Ерик Нойч, у Хайтов и Щритматер, Гуляшки и Брезан.<sup>5</sup>

С настоящото изследване си поставяме задачата да сравним типологически три романа на три различни литератури. Право и предпоставка за това виждаме най-напред в една обща черта на общественото развитие през последните десетилетия, което по недвусмислен начин намери отражение в световния литературен процес. Става дума за научно-техническата революция, която както при капитализма, така и при социализма доведе до някои общи резултати — сходство, отнасящо се преди всичко до тенденцията в развитието и до количествените изменения, докато различията са в социално-класовия им характер.

За нашите цели бихме възприели схващането, че същността на научно-техническата революция се проявява в безпрецедентния процес на едновременни, взаимосвързани, дълбоки и всеобхватни изменения в развитието на науката, техниката и обществения производствен процес. Характерни черти на това развитие са бурното нарастване на дяла на електрониката и автоматиката, интензифицирането на общественото производство, превръщането на науката в непосредствена производителна сила, революцията в информационните потоци и др.

Философите определят технико-икономическата същност на научно-техническата революция като процес на сливане на науката с материалното производство, а социално-икономическата същност на това явление — като изменение на мястото на човека-производител в трудовия процес и изменение на характера на самия труд.<sup>6</sup> В случая от значение за нас е силното нарастване на научно-техническата интелигенция — инженерно-технически кадри и специалисти в различни области — и на ролята ѝ в обществения живот.

Описаните по-горе явления от обективната действителност на нашия век намериха различно тълкуване и обяснение. Появиха се „технократически“ концепции, които утвърждават могъществото на науката, нейното „съдбоносно“ значение и универсалност като сила, която преобразува обществото непосредствено и пряко, като изключва социалните фактори. Според буржоазния философ Даниел Бел нарастването на обществената роля на науката и техниката, използването на електронните изчислителни машини, кибернетизацията на производството и живота пораждат автоматически „постиндустриалното общество“ с изгладени класови противоречия. Збигнев Бжежински, възвестявайки настъпването на „технотронния век“, пише, че научно-техническата революция щяла да измени социалната структура на обществото без социална революция и да реши всички проблеми на настоящето. А за Роже Гароди научната интелигенция била „решаващата сила за преобразяване на света“<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> B o j a n N i c e v. Typologische und kontaktologische Aspekte in den deutsch-bulgarischen literarischen Beziehungen der 20-er und 30-er Jahre des 20. Jhs. — Probleme der Bulgaristik. . . , S. 87—97.

<sup>5</sup> D i e t m a r E n d l e r. Zur Darstellung der Arbeiterklasse in der zeitgenössischen bulgarischen Literatur und einige typologische Vergleiche mit der DDR-Literatur. — Probleme der Bulgaristik. . . , S. 105—114.

<sup>6</sup> Научно-техническата революция и духовният мир на човека (Философско-социологически проблеми). Алма-Ата, 1979, с. 108 и 115.

<sup>7</sup> И. Т. Ф л о р о в. Прогресът на науката и бъдещето на човека. С., 1977, с. 20.

Като абсолютизират научно-техническия прогрес, буржоазните „технократически“ концепции поставят човека в положение на роб на свръхмощната, неодошувена и породена от самия него сила, като привилегирован се оказва само творческият елит на учените и висшите професионалисти-администратори. Така буржоазната социология разви теорията за революцията на менажерите, на управляващите администратори. На инженерно-техническите кадри и специалисти принадлежала главната роля в общественото развитие, а господари в капиталистическото общество били не магнати, банкери, предприемачи, не финансово-индустриалната олигархия, а... технократите!

Неоспорим факт е, че научно-техническата революция през ХХ в. обуслови възможността за сравнително кратко време човечеството да постигне огромен напредък във всички области на материалното производство и овладяването на природните тайни. Марксистко-ленинската идеология успя правилно да оцени особеностите на съвременното развитие на човечеството: научно-техническата революция обхваща интензивно развитие на производителните сили, преобразуване на всички субективни и обективни фактори на производството и създаване на материални предпоставки за обществен прогрес, като всички тези компоненти зависят от развитието на човека и обществените му връзки и функции. Взаимодействието между научно-техническия прогрес и човека трябва да се разбира като диалектическо единство, в което човекът не е просто субект или обект.<sup>8</sup>

Казаното дотук за научно-техническата революция използваме, за да докажем, че главните герои в разглежданите от нас книги съществуват като прототип в обективната действителност и са рожба именно на съвременното развитие на материалното производство и човешките отношения.

За нашите изследвания привлякохме три произведения, които по своята същност и като съставна част на съответните национални литератури са взаимно адекватни. Това са романи на писатели, които принадлежат към водещите фигури на трите национални литератури. В известен смисъл Вежинов и Нол са характерни представители на социалистическия реализъм в литературата на НРБ и ГДР в съвременния етап на развитие, а Фриш е значително име в швейцарската и световната литература, който по своя хуманизъм заема недвусмислено едно от първите места в буржоазната литература днес.

Павел Вежинов принадлежи към най-известните съвременни писатели, които определят физиономията на българската литература. Извънредно продуктивен, той е деен в почти всички литературни жанрове, като особено голямо внимание в творчеството си отдава на морално-философски проблеми на съвременността, за което свидетелствуват книгите му „Звездите над нас“ (1966) и „Нощем с белите коне“ (1975). Дитер Нол заема също предно място в литературата на ГДР. Донеслият му известност роман „Приключенията на Вернер Холт“ (1960—63) разкрива типична за цялото поколение фигура, нейното развитие и морално издигане. Книгите на Макс Фриш „Щилер“ (1954), „Хомо Фабер“ (1957) и „Нека ме наричат Гантенбайн“ (1964) с характерните проникновения в областта на психологическото и философското, с типични образи от съвременното буржоазно общество осигуряват на автора си признание на писател от световен ранг.

Накратко съдържанието на трите романа:

В центъра на романа на Павел Вежинов стоят ученият с международен авторитет проф. Урумов и племенникът му Сашо. Старият професор внася значително безпокойство сред колегите си от научноизследователския институт с една твърде смела теза за произхода на раковите образувания. Сашо се развива като надежден млад учен. Двамата събират по различен начин опитности (единият в края на своя живот, другият в своята младост) както в областта на

<sup>8</sup> И. Т. Ф л о р о в. Цит. съч., с. 15 и 32.

науката, така и на любовта. След смъртта на Урумов Сашо продължава изследователската му дейност и чрез сложни вътрешни преживявания се развива по пътя към зрелостта.

Дитер Нол разказва за събития от решаващо значение за живота на д-р Кипенберг. Младият лекар и химик, ръководител на най-важното звено в един научноизследователски институт, на върха на своята кариера стига до състояние на самоуспокоение, равнодушие и приспособленчество. Развитието на важен за народното стопанство фармакологичен метод го поставя пред критично изпитание и себеутвърждаване. Срещата с абитуриентката Ева също допринася за неговото „отрезвяване“ и му вдъхва нови импулси. По пътя на сложна вътрешна борба той стига до развитие на личната отговорност на учен у себе си.

Инженер Валтер Фабер от романа на Макс Фриш работи в системата на ЮНЕСКО за оказване на техническа помощ на развиващите се страни. Убеден в силата на естествените науки и техниката, той е на мнение, че както обществената, така и психическата действителност може да бъде обхваната и обяснена с чисто научно-технически категории. Неговият свят е на чистия разум без емоции и преживявания, животът му е чист сбор от изчислими величини. Той отказва да се ожени за Хана, защото не иска да се обвързва с друг човек, а и една сделка го привлича на другия край на света. Сблъсъкът му със съдбата и контактът му с хората и действителността се осъществяват чрез любовта му към Сабет, негова собствена дъщеря. Страданията му и трагедията на хората до него правят от марионетката Фабер истински човек. Очите му се отварят и зад „индустриалното общество“ той вижда света на хората от плъти кръв, на природата.

Първите много важни типологични сходства между романите на Вежинов и Нол произтичат от обществената обусловеност на литературните явления. В нашия случай са налице две творби, посветени на съвременното общество, които са израз на определени социални и национални тенденции и същевременно представляват художествено обобщение на обективната действителност. Те отразяват състоянието на социалистическото общество в България и ГДР по приблизително еднакво време — края на 60-те и началото на 70-те години. През този период и двете литератури допринесоха като неотменна част на обществения прогрес за развитието на многостранно образовани, творчески личности и служеха за проводник на социалистическия патриотизъм и пролетарския интернационализъм. Това бяха задачи, които следваха от изграждането на развитото социалистическо общество, от напредващата научно-техническа революция и от налагането на нови принципи на ръководство и планиране. Така в българската литература намериха отражение доверието между хората в романа „Двама в новия град“ (1964) на Камен Калчев, морално-философските проблеми на хора от съвременността, чиято психика носи следи от личното минало — „Звездите над нас“ (1966) на Павел Вежинов, вътрешната връзка между поколенията — „Домът с махагоновото стълбище“ (1975) на Андрей Гуляшки. А в литературата на ГДР Ана Зегерс реагира на измененията от социален и идеен характер. Нейният роман „Доверието“ (1968) имаше за тема новите отношения между хората в социалистическото общество. В своя „Импресум“ (1972) Херман Кант концентрира вниманието си върху задълженията, които отделният човек в развития социализъм трябва да поеме спрямо обществото и самия себе си. Процесът на взаимното обогатяване чрез връзките между индивид и колектив и борбата за преодоляване на равнодушието и ограничеността намериха литературно отражение в „Буридановото магаре“ на Гюнтер де Бройн (1969). „Франциска Линкерханд“ (1974) на Бригите Райман проследи първите стъпки на една жена в живота и професията и първия ѝ ангажимент като личност от социалистическото общество.

От фактите на обществено обусловени общи черти на развитие на двете литератури произтича и втора типологична аналогия между двете книги. Това е общността на художествения метод на Вежинов и Нол — социалистическият реализъм в условията на развитото социалистическо общество. Цялостното творчество на двамата писатели доказва, че именно този начин на отражение на обективната действителност е бил винаги характерна черта на тяхната творческа изява.

Задача на всяко сравнение на две литературни творби е наред с обществено-типологичните да установи и оцени също и литературно-типологичните аналогии, които обхващат специфични литературни явления или компоненти на художествените произведения като сюжет, композиция, изграждане и развитие на характерите, завръзка и развързка на фабулата и т. н. И в двата романа — „Нощем с белите коне“ и „Кипенберг“ — откриваме една и съща основна тема. Център на действието е животът в един научноизследователски институт в съответната страна, показан в различни аспекти: от отношенията между ръководители и подчинени до обикновените всекидневни разговори и дори клюки. Единството при избора на темата и място на действието произтича според нас от валидните и в двете страни закономерности на научно-техническата революция през последното десетилетие, при което в народното стопанство първостепенно значение се пада на научноизследователската работа и връзката ѝ с производството. Това обяснява и обширните изложения в двата романа по различни научни проблеми: научно-популярното обяснение на възможни в бъдещето открития от решаващо значение за борба с рака или на важни за народното стопанство фармакологични методи. Главна разлика между двата романа по отношение на основната тема е, че в „Кипенберг“ се проследява съдбата и развитието на един главен герой (и най-близкото обкръжение), докато в „Нощем с белите коне“ са налице двама главни герои и тежестта пада върху връзката и приемствеността на поколенията.

Типологично общи черти откриваме и в развоя на действието. Фабулата в двата романа се задвижва чрез еднаква завръзка — чрез необходимостта трудовият колектив на един научноизследователски институт да вземе отношение по една важна хипотеза със стойност на откритие („Нощем с белите коне“) или по особено важна за народното стопанство научно-практическа задача („Кипенберг“). И в двата случая главните герои срещат съпротивата на някои членове на колектива, които се стремят към постигане на кариеристични и себелюбиви цели. Преодоляването на тези пречести на творческото развитие фактори допринася за вътрешното развитие на носителите на новото. Тези аналогии намират обяснение също в процеса на научно-техническия прогрес, който в действителност почти всеки ден поставя нови задачи за решаване или принуждава да се преосмислят стари схващания. Резултатите от „стълкновенията“ в двата романа са еднакви: статията на проф. Урумов дава повод да се направи равнометка за досегашната работа и научни изследвания в института, а поемането на отговорната научна задача от страна на д-р Кипенберг води до коренни изменения на дотогавашните методи на работа в неговия институт.

Някои различия в развитието на фабулата произлизат от различната концепция на двете произведения. Главната творческа цел на автора на „Кипенберг“ е да разкрие вътрешната борба на главния герой, преодоляването на някои от неговите собствени недостатъци и борбата с отживялото в името на прогреса и благополучието на хората. В „Нощем с белите коне“ на преден план излизат отношенията и приемствеността между две поколения, връзката, борбата и сътрудничеството между тях. Развитието на Сашо като човек и учен става в непосредствен контакт с вуйчо му, стария професор Урумов.



Тези различия обясняват и различната структурна композиция на двата романа. В „Нощем с белите коне“ конфликтът достига кулминация в средата на действието. Така Сашо получава възможността, след като е намерил своето място в живота, да се утвърди като учен, да спечели и заслужи любовта на Криста и да развие чувствата си. Във втората част на романа се осъществява и приемствеността на поколенията — Сашо поема и продължава работата на проф. Урумов. Конфликтът и развързката в „Кипенберг“ намират място едва на края на романа. По този начин в книгата има повече място и време да научим за дейността на д-р Кипенберг, да проследим неговото развитие от равнодушие и приспособленчество през отрезвяване и разчистване с миналото до застъпване с думи и дела за прогреса и благо на обществото.

Кипенберг и Сашо принадлежат към младата творческа интелигенция в областта на науката. Макар че двамата се намират на различни етапи на своето професионално развитие — Кипенберг е вече утвърден учен и ръководител на работна група в научния институт, докато Сашо е поел току-що трудния път на учен, — могат да се констатират редица общи характерни черти. Това са учени, израснали и възпитани в социалистическото общество, носители на съвременни възгледи както по отношение на обществото, така и на науката и прогреса. На тях са присъщи специфични черти на младежта: възторженост, целеустременост, известна необмисленост и възприемчивост към всичко ново и прогресивно.

Характерите и на двамата преминават сложно развитие. В началото на романа Кипенберг е млад учен, достигнал бързо високо стъпало на кариерата и поради това потънал в самодоволство, рутина и безразличие. След продължителна вътрешна борба той стига до отрезвяване, което променя живота и поведението му. По тежкия път към самия него изиграват положителна роля контактът му с Ева, приятелските и колегиалните връзки с партийния секретар на института и други научни сътрудници. В края на романа виждаме един нов Кипенберг: отново деен, откровен към себе си и околните, с пораснало чувство за отговорност. В развитие е представен и Сашо. Току-що завършил следването, му се удава чрез своите познания и широчина на схващанията да се наложи като млад надежден учен, който е в състояние да продължи изследователската работа на стария учен Урумов. Отначало Сашо е малко надут, самоуверен, повърхностен, дори лекомислен. В хода на действието у него под влияние на любовта му към Криста и на разговорите и съветите на проф. Урумов се развиват редица положителни черти на характера като морална отговорност към околните, строгост към самия себе си и др.

По отношение на останалите фигури в двата романа се констатират различни концепции. В „Кипенберг“ няколко сътрудници на главния герой са обрисувани подробно с цел постигане на по-добра и по-пълна характеристика на обкръжението, в което той живее и работи и което непосредствено влияе върху неговото развитие. Към тях принадлежат на първо място партийният секретар Босков, госпожа Дитрих, Хара и др. В „Нощем с белите коне“ освен Сашо има още един главен герой — проф. Урумов, чиито спомени разкриват целия му живот, неговите възгледи и мечти. Неговият характер и поведение са онези източници, от които младият човек черпи, защото проф. Урумов повлиява непосредствено развитието на Сашо чрез своята научна компетентност, опит и здрав морал.

Бихме обобщили, че при анализа на характера и развитието на главните герои на двата романа се откриват типологични аналогии, съпроводени от конкретни различия. Концепцията в „Кипенберг“ подчертава вътрешното развитие на героя, неговото опомняне и израстване в нравствено отношение, докато връзката и отмяната на старото от младото поколение са само загатнати в завърше-

ка на романа. Дори бихме говорили за антагонизъм между поколенията. Главен стремеж на автора на „Нощем с белите коне“ е точно обратното — да даде представа за сътрудничеството между поколенията, тяхната връзка помежду им и „узряването“ на младата генерация.

За потвърждения на нашата теза за наличието на типологични аналогии в двата романа ще използваме мнението на критиката в ГДР за тези творби („Нощем с белите коне“ беше преведена на немски през 1979 г. — годината, в която излезе за пръв път и „Кипенберг“!):

*„Кипенберг“*

„Това е нашето всекидневие, богато на конфликти, достойно за нашето внимание и усилия.“

„Зонтаг“, 14/1979

„Проблеми като 'колективност' и 'индивидуалност' и диалектиката между тях... придобиват конкретност и актуалност.“

„Зонтаг“, 14/1979

„Кипенберг носи в себе си проблематиката, която движи напред нашето... общество в наши дни.“

„Зонтаг“, 8/1979

*„Нощем с белите коне“*

„...тази както увлекателна, така и многопластова книга е едно събитие за нас с нейната актуална морално-етическа и философска проблематика“.

„Трибюне“, 8.VI.1979

„Авторът се опитва да обхване проблема за нравственото възпитание... откъм съотношението между индивидуално осъществяване и обществена необходимост.“

„Зонтаг“, 3.V.1979

„...са онези изходни позиции, от които Вежинов творчески претворява нравствената, философската и социална проблематика на настоящето“.

„Нойес Дойчланд“, 7.VII.1979

Очевидната паралелност на становищата на литературната критика за двете книги говори недвусмислено, че са налице два обекта, които в много линии си приличат, защото отразяват еднакви производствени отношения с еднаква степен на обществено развитие.

Установените типологични аналогии между двата романа създават предпоставката към съпоставянето да прибавим и третия роман. Целта ни е да го сравним с първите два и да обособим общото и различното между тях.

Главният герой на Фриш е също представител на научно-техническата интелигенция на нашия век, нещо повече — инж. Фабер е привърженик на описаното по-горе „технотронно“ или „постиндустриално“ общество на Бел и Бжежински. И като че ли някои негови качества говорят, че самият той е представител на подобно общество. Студен, акуратен, делови във всяка област на живота, до известна степен циничен в своята „обективна“ преценка, този ерген на 50 години е убеден в могъществото на естествените науки и техниката: машината е по-съвършена от човека, защото за нея не съществува изненада или чувство, страх или надежда, а що се отнася до чисто човешката проблематика — психологическата основа на съществуването, на взаимоотношенията между хората, задължения и връзки с обществото, — тя се решава според инж. Фабер единствено с помощта на научно-техническите категории.

Ние искаме да се дистанцираме от схващането, че Хомо Фабер бил един „модерен човек“ в смисъла на мита на екзистенциалистите. Не можем да приемем, че инж. Фабер е именно този „модерен човек“, защото пътувал много, защото бил „неприроден“, защото бил космополит, защото бил отчужден и самотен и т. н. Не защото тези признаци са типични за многобройни представители на капиталистическия свят, принадлежащи към различни слоеве на обществото. Пътуването е наложено от съответния вид професия, но дали всички търговски пътници, представители на рекламни бюра или служители в международни институти, са именно тези „модерни хора“? А отчуждението се шири не само

сред техническата интелигенция на Запад, а и сред младежите, сред анонимните жители на големия град. „Неприродността“ не се ли превърна в бич за милионите обитатели на многоетажните железобетонни сгради, между които отделни зелени дръвчета действуват като палма в пустиня? За нас Хомо Фабер е рожба на конкретните условия, породени от днешната епоха на бурен научно-технически прогрес, един от многото, които като него заявяват:

„Като човек на техниката, свикнал съм да боравя с точните формули на теорията на вероятностите . . . аз съм човек, който стои с двата си крака на земята.“

Посочените факти изключват възможността, че инж. Фабер е именно този митичен универсален феномен, този все по-бързо развиващ се човешки тип. Той не е никакъв „сврѣхчовек“, а привърженик на „индустриалното общество“ по убеждение и по начин на живот, но същевременно е и жертва на възгледите си за могъществото на техниката и машините, от което следват и отчуждението, и трагедията му.<sup>9</sup>

В поведението и възгледите на инж. Фабер прозира желанието на Адорно в областта на музикалната социология да се заклеми емоционалното начало като низша и примитивна проява на човека, да се откъсне емоционалното от интелектуалното. За Хомо Фабер чувствата в света на техническото съвършенство са смешна отживелица. Трепетите на душата са задушени от трезвостта на логиката, прагматизма и целесъобразността, а любовта и семейството са пожертвувани от него в името на кариерата и собственото благополучие и поради нежелание да се обвърже с друг човек. Подобно отчуждение не само не се открива у Кипенберг и Сашо, но се явява и абсолютно чуждо за двамата — емоционалното начало е неотменна част от характерите им, и то в пропорционално съотношение спрямо други компоненти на психологическата им същност.

Както и при първите два романа, сблъсъкът, конфликтът с околната среда изиграва ролята на катализатор при вътрешночовешките процеси, на онова, което все още е останало от човека Фабер. Този път импулсът идва от срещата и любовта към собствената дъщеря, която той не познава. Именно тук констатираме онзи момент, който определя типологичното сходство в развитието на тримата — сблъсъкът с проблеми отваря пътя към намиране на себе си, към развитие на нови качества, към преоценка на досегашните ценности. Дилемата е една:

„Да бъдеш или да не бъдеш“ полезен (и човечен) в съвременното общество? Една дилема, но три различни пътя:

Да се утвърдиш в живота като учен, като носител на прогреса, като високоморален представител на младото поколение или не? (Сашо)

Да се върнеш към ролята на носител на прогреса в името на колективността и благото на обществото ли не? (Кипенберг)

Да се върнеш към общочовешкото, към чувствата и желанията, към идеалите или не? (Фабер)

Една дилема, три различни пътя и въпреки всичко еднаква проблематика — мястото на представителите на научно-техническия прогрес в обществото, в колектива, в семейството, спрямо старото поколение и спрямо децата.

И тримата автори — от позициите на социалистическия реализъм и активния хуманизъм — заявяват според нас недвусмислено: мястото на научно-техническата интелигенция е сред хората, дейността им трябва да служи на хората, вътрешният им живот трябва да съответствува на общочовешките норми и идеали. Същевременно това е едно категорично отрицание на някакви нови, по-висши качества на техническата цивилизация. Не законите на някакво „тех-

<sup>9</sup> Дмитрий Затонски. Искусство романа и XX век. М., 1973, с. 446.

нократно“ общество, законите на социалната сфера с нейните особености при социализма и капитализма определят поведението на индивида.

На пръв поглед развързката и в трите романа звучи екзистенциалистки: човек осъзнава собствената си същност, значимост и нищожност само в критични ситуации на своя живот — болест, катастрофа, смърт, неуспех. В същност тези ситуации са наложени на героите от обективната действителност и там трябва да се търси пружината на тяхната съдба — в сблъсъка им с обществото, с проблемите, произтичащи от научно-техническата революция. Но докато героите на Вежинов и Нол преодоляват възникналите препятствия, за да продължат обогатени и обновени своето развитие, инж. Фабер, „блудният син“ на Фриш, се завръща към човешката общност, към обикновените, но пълноценни човешки преживявания и трепети повече символично, под формата на негово вътрешно прозрение и на зародиш на нов живот, защото Фриш „предписва“ гибел на своя герой. Същевременно неговото вътрешно развитие се намира под влияние на неотклонимо породения стремеж към човечност и в това откриваме оптимизма и вярата на автора в човешкото, което, ако не изравнява Фабер с героите на другите два романа, доближава извода на книгата до заключението на останалите две: мястото на интелектуалеца в днешния свят е на страната на хуманизма, на страната на прогреса в служба на хората, на страната на социалната справедливост. Така пътят на човека на науката и техниката в социалистическото общество е към самоусъвършенствуване в името на всеобщото благо, а пътят на интелегента от капиталистическото общество — път на преодоляване на алиенацията в името на живота за другите.

Считаме, че изложените дотук и констатирани и в трите романа аналогии са типологически по своя характер и според нас са отражение на характерни за обществото черти на развитие в епохата на научно-техническата революция. А съществуващите различия са проява на различна социална същност (при „Кипенберг“ и „Нощем с белите коне“, от една страна, и „Хомо Фабер“, от друга). За обяснение на общия и за трите книги оптимизъм откриваме също различни мотиви. При Фриш това е активният хуманизъм, вярата в човека, придобил в борбата с прагматизма и отчуждението отново човешките си качества да обича и да се вълнува, а при Нол и Вежинов — наред с намиране на себе си след вътрешна борба или изработване на нови качества и приемственост особено силното влияние на трудовия колектив и идеалът да се постигне благо за народа или за хората въобще.

## ТВОРЧЕСКОТО РАЗВИТИЕ НА ПРЕВОДАЧА

(Наблюдения върху някои преводи  
от немски език)

*Венцеслав Константинов*

Всяка година от филологическите факултети на нашите университети излизат млади хора, на които предстои да намерят попрището си в живота. Известна част от тях било за да изпробват силите си, било от по-сериозни подбуди или просто в търсене на препитание се залавят с превод на художествена литература. А нерядко те самите имат свои литературни опити и в съприкосновението със света на големия чужд писател дирят стимул и път за собственото си осъществяване. И ето че постепенно преводът става тяхна съдба, тяхно всекидневие и насъщен хляб, тяхна радост и болка. Защото най-добрите сред тези малцина на брой по правило влюбени в литературата хора скоро разбират, че художественият превод е нещо далеч по-трудно, по-голямо, по-отговорно, но и по-засищащо дело, отколкото те са предполагали. Оказва се, че да проникнеш в една чужда творческа вселена, да откриеш там съзвучна на твоята душевност творба и да я пресъздадеш на родния си език, да я напишеш наново — това е мъка, но и блаженство, което често надвишава удовлетворението от личното, обаче ограничено до нас самите творчество. Писателят трябва да бъде в своите произведения „самият себе си“; преводачът е в състояние да се превъплъщава артистично в множество роли, да влиза в кожата на различни писатели — и то какви писатели! Така преводът в най-добрите си прояви се превръща в священослужение. А това е вече награда сама по себе си.

През последните няколко години редица млади преводачи от немски език издадоха „свои“ книги, а мнозина от тях участваха и в отделни сборници с разкази. Това са хора, които очевидно имат амбицията да наложат едно по-трайно присъствие в преводната ни книжнина. Творческото им развитие е симптоматично за състоянието на младите преводачески кадри изобщо. И може би разглеждането на техните постижения, сполуки и неудачи ще даде известен отговор на сериозния въпрос, защо „книгите стават все повече, а добрите преводачи — все по-малко“.

*ФАНИ КАРАДЖОВА-ПОТОЦКА* се наложи убедително с превода си на сборника новели от Артур Шницлер „Госпожа Берта Гарлан“, публикуван през 1977 г. в библиотека „Панорама“ на издателство „Народна култура“. Преводачката е и съставител на сборника — тя бе открила своя автор и в разтълкуването му на български очевидно бе вложила всичките си млади сили и стремежи. Тогава Ф. Караджова вдъхна надеждата, че с време ще се утвърди като преводач на Шницлер. Защото с този неголям сборник тя „преоткри“ за нашата кул-

тура едно световно име, което незаслужено беше забравено. Една справка показва, че от 1908 до 1934 г. у нас са издадени седем драми и тринадесет белетристични произведения на Артур Шницлер. След това по неведоми причини творчеството му потъва в забрава. Така и трите новели в сборника на Ф. Караджова са публикувани още през 1918 г. Но сега, подир шест десетилетия, със съвременен звучащ превод тя отново насочва вниманието към големия писател, а това е вече културен принос.

През 1978 г. преводачката публикува пак в същата библиотечна поредица съставения от нея сборник с четири новели на немския романтик Хайнрих фон Клайст „Земетресението в Чили“. Тук Ф. Караджова показва порасналото си умение да разкрива един сложен и противоречив художествен свят, наситен с психологически екстремни състояния. Въпреки това на редица места тя не съумява да се пребори със своеобразния, често претрупан словоред на Клайст. Ето един характерен пасаж от новелата „Земетресението в Чили“:

„Alles, was geschehen konnte, war, daß der Feuertod, zu dem sie verurteilt wurde, zur großen Entrüstung der Matronen und Jungfrauen von St. Jago, durch einen Machtspruch des Vizekönigs, in eine Enthauptung verwandelt ward.“

Преводачката предава този извънредно „гъст“ текст по следния начин:

„Единственото, което успяха да постигнат, бе изгарянето на клада, на което я бяха осъдили, да бъде заменено по безапелационната заповед на вицекраля въпреки негодуването на всички матрони и девизи от Сантяго с обезглавяване.“

Синтактичната конструкция е останала типично немска, а двете „което“ в изречението го лишават от яснота, а и от дъх. Тук, както и на ред други места личи незадълбочената работа на редактора, който е трябвало да подкрепи все още неумелата ръка на преводача.

Ф. Караджова публикува през 1980 г. две повести от писателя на ГДР Еберхард Паниц, обединени под заглавието „Поражението на Виктория“ (изд. „Народна култура“). Тук може да се говори за неуспех не толкова в превода, колкото в избора на книгата. Двете повести не са сред най-добрите творби на писателя и в никакъв случай не са представителни за литературата на ГДР. Въпреки известен буквализъм преводачката все пак успява да предаде атмосферата и художествената специфика на оригиналния текст. Особено сполучливо са преведени някои жаргонни и просторечни изрази, като „утре си вдигам чукалата“, „огромна минавка“, „волска работа“ и др. Но в книгата има немало неизпипани фрази и изречения. Така в новелата „Моралът на русалката“ четем, че героят проф. Албрехт М. иска да се махне далеч от всекидневието, да тръгне без план, без цел, без да дава някому сметка за действията си. Като предугажда някакво далечно приключение, той си купува билет на гарата и се качва на първия попаднал му влак. По-нататък четем:

„Слезе на Гератевол, когато видя едно езеро сред хълмиста местност, обрасла с високи гори.“

Тук преводачката не е обърнала внимание, че „Гератевол“ съвсем не е спирка, а немското „aufs Geratewohl“ означава „наслука“. За съжаление и в този случай липсва компетентна редакторска намеса. А младият преводач се изгражда именно в благотворния професионален „сблъсък“ с редактора. Защото преводачът „не се ражда“, а се създава в процеса на работата си с издателството.

**АНЕТА ЧЕНИШЕВА** се представи за първи път с разказа на Ирмтрауд Моргнер „Туист на шалмай“, включен в публикувания през 1977 г. сборник „10 съвременни разказвачи от ГДР“ (изд. „Народна култура“). Преводачката е предала с вещина емоционално наситения разказ, в който е изобразен конфликтът между поколенията и трудностите в отношенията „родители — деца“. Натрапват се на вниманието обаче някои дребни несъобразности. Мъжкото име

Lutz следва да се предаде на български не *Лутц*, а *Луц* — немското „tz“ е един звук: „ц“ — както е в името Гьоц от известната драма на Гьоте „Гьоц фон Берлихинген“. А мотото към разказа на Моргнер, взето от евангелието на Лука, гласи:

„Er aber sprach zu ihm: Mein Sohn, du bist allezeit bei mir, und alles, was mein ist, das ist dein.“ Lukas 15, 31

Ето как преводачката предава този библейски текст:

„Но той му рече: „Сине мой, ти си неотлъчно до мен и всичко, което е мое, е и твое.“

Дразнят не само тромавостта на изречението и ненужното натрупване на десет гласни звука в края — този цитат не е съобразен със съществуващите преводи на Библията у нас. А съобразно с изданието от 1950 г. той би трябвало да звучи:

„А той му рече: чедо, ти си винаги с мене и всичко мое е твое.“

Анета Ченишева превежда отново разказ на Ирмтрауд Моргнер — „Въжето“ — в сборника „Любовно признание“, публикуван през 1979 г. от изд. „Народна младеж“. Тук тя участва и с превод на разказа „Гощавката на Балтазар“ от младия писател на ГДР Аксел Шулце. И двете произведения са предадени на български с художествен вкус и добри езикови познания. Известна неточност се забелязва при изписването на чуждите имена: *Гавендиш* вместо *Кавендиш*, *Марвел* вместо *Максуел* и др. Но тези дребни пропуски не нарушават общото добро впечатление от превода.

А. Ченишева участва и в публикувания през 1980 г. сборник с новели „Немски романтици“ (изд. „Народна култура“) с разказа на Жан Паул „Необикновени гости в новогодишната нощ“. Мрачната и тайнствена атмосфера на тази създадена преди близо две столетия творба е поставила на изпитание дарбата на младата преводачка. Но тя е успяла да превъзмогне меланхолията и чувството за обреченост, които пронизват текста открай докрай, и артистично, с лекота предава и най-сложните пасажии. Ето с какво изящество завършва разказът в неин превод:

„Тогавя моята мила седна на пианото и запя любимата си вечерна песен, за да заглуши гласовете им; тя бе отправила молещ вглед към звездите; и под благоговейните звуци, които подмладяваха сърцето и отново го отнасяха във вечната пролет, бавно, едва забележимо се редяха век след век.“

Също през 1980 г. А. Ченишева публикува и първата си преведена пиеса — драмата на Йоханес Бехер „Зимна битка“, включена в сборника „Пролетта дойде“ (изд. „Народна култура“). Тук трудностите пред преводачката са от твърде различно естество. Тя е трябвало да предаде колорита на войнишкия бит, атмосферата на сраженията, фронтовия жаргон — все неща, които не би могла да познава от житейски опит. Но вярното чувство за психология е подсказало немалко сполучливи решения.

Анета Ченишева проявява определен усет за сценичната атмосфера, за театрална реч и характерност на персонажите. Тя се очертава като преводач с безспорни възможности за претворяване на драматични творби.

**ЛЮБОМИР ИЛИЕВ** също се представи за първи път в сборника „10 съвременни разказвачи от ГДР“ — с разказа на Фриц Рудолф Фриз „Описание на моите приятели“. Веднага се набиват в очи лекотата и окрилеността на превода му. Л. Илиев се чувства еднакво уверен и в немския, и в българския език. И все пак тук се долавя известна словесна грапавина. Разказът започва с думите:

„Приятели ми живеят в града. Те са трима. Рихард е най-стар, някъде към тридесетте, Регине е пет години по-млада, а най-млада е Сабине, дъщеря им.“

„Най-стар, най-млада“ — на български не може да се каже така за човек на средна

възраст или за дете. Това е типичен пример за вредно калкиране на чужда фразеология. Последното изречение би трябвало да гласи: „Рихард е най-възрастен, някъде към тридесетте, Регине е пет години по-млада, а най-малка е Сабине, дъщеря им.“ Но и тук решаващата дума е трябвало да бъде произнесена от един вещ редактор.

Л. Илиев участва и в сборника „Любовно признание“, но вече с четири разказа — „Нова година с Балзак“ от Волфганг Колхазе, „Реми“ от Рихард Крист, „Големият прескок“ от Йоахим Новотни и „Човекът на кръстовището“ отново от Фриц Рудолф Фриз. Изминали са две години от първата публикация и за преводача това време явно не е протекло напразно. В новите му работи веднага личи качествена разлика: езиковата прецизност, особено в диалога, в разговорната реч. Искам да посоча една показателна грешка, която не е на преводача, но е в неговия текст. В разказа „Реми“ двама души играят шах и единият казва:

„Вие май сте реалист, а? Да предоставяте на царя такава власт!“

В оригинала обаче е написано не „реалист“, а „роялист“. Поправката е извършена явно от коректорката, която не е разбрала вица в целия израз. И го е умъртвила с една безсмислена подмяна. Този случай съвсем не е изолирано явление — припомня ни една бележка на Атанас Далчев за това, как неговата коректорка заменя думата „кок“ с „ток“ в стихотворението на Лорка „Невярната жена“ и „стоя ток затыпка в калта цялата поема“. Очевидно е, че се налага преводачът при всички случаи да чете коректурите — в последна сметка за текста носи отговорност той, а не коректорката.

На следващата година Л. Илиев се представи с две новели в сборника „Немски романтици“ — „Безумният инвалид от форт Ратоно“ на Лудвиг Ахим фон Арним и „Из живота на един безделник“ от Йозеф фон Айхендорф. Уверено може да се каже, че тук преводачът е намерил *своите* автори (особено Айхендорф), своята литературна епоха. Собствената му душевна нагласа явно е преобладаващо романтична и лирична. Особено сполучлива и вдъхновена е интерпретацията на стиховете в новелата на Айхендорф. Ето един пример:

„Планински ручей се плискат,  
издигат чучулиги глас —  
та мога ли да не поискам  
честит да нея с тях и аз?“

Така честитият преводач изпява на родния си език тази възвишена строфа — тук той се докосва до великото тайнство на претворението, в което гласът на поета се слива с гласа на претълкователя.

Голямото постижение на Л. Илиев обаче е преводът му на по-голямата част от обемистия том избрани съчинения на Георг Брандес, озаглавен „Литературата на XIX в.“ (изд. „Наука и изкуство“, 1980). Тридесет студии и статии, всяка със своя тема и своя проблематика, е трябвало да пресъздаде преводачът, като винаги намира специфичния колорит на изказа. Тук следва да се споменат като особено затруднение множеството чужди имена и сведения, текстове на различни езици и поетични откъси. Нужен е бил немалък допълнителен труд по справки, уточнения, издирване на заглавия, транскрипция на чуждици и пр. Всичко това е извършено с научна добросъвестност, без да се жалят сили и нерви — а справочните източници у нас са твърде оскъдни. Често се е налагало преводачът да внася корекции в утвърдени названия — така например известния цикъл на Хайне „Junge Leiden“ от неговата „Книга на песните“, познат у нас като „Младежки страдания“, той умело преназовава „Юношески неволи“. Но успехът му се заключава преди всичко в адекватното предаване на характерната за



Брандес поривиста, сочна фраза. Смесловата точност тук се съчетава с художествената изразителност:

„...най-напред любовен копнеж, примесен по примера на Е. Т. А. Хофман с гробищни страхотии, сетне доста сантиментално хлипане заради несподелената любов и накрая възклици на необуздало отчаяние, предизвикано от неверницата, прободла гръдта му с кинжал, която в деня на сватбата си пие кръвта му и къса със зъби сърцето му...“

Стихията на Любомир Илиев като преводач е магията на поетическото внушение. Затова от него би трябвало да се очаква трайно вдаване в трудно разгадаемия свят на голямата немска романтична литература.

ФЕДЯ ФИЛКОВА публикува първата си преводна книга през 1978 г. Това бе сборникът с разкази на съвременната австрийска поетеса и белетристка Ингеборг Бахман „Русалката си отива“ (изд. „Народна култура“). Тук преводачката е била изправена пред необичайни трудности. Поради поетичната многозначност на текста постоянно изниква опасността „да се разруши тайната“ на словото, да се обясни необяснимото или другата опасност — да не се довиди същността, загадката на художествения образ. Ф. Филкова е трябвало да претворява не само смисъла, но и външното безсмислие на отделни пасажии. Въпреки сложността на подтекстовите внушения и необходимостта да се предава не отделната дума, а нейната функция в цялостната словесна тъкан, преводът звучи леко, ненасилено, обистрено. В тази своя първа преводаческа изява Ф. Филкова се разкрива като проникновен тълкувател на една чужда творческа вселена.

Наред с постиженията на преводача обаче трябва да се посочат и някои немаловажни пропуски. В разказа „Симултанно“ е казано:

„...warf sich in einen Sessel in der Halle und sah ihn herüberkommen von der Reception, er blickte sie zweifelnd an, sie nickte, sie hatte es befürchtet, es gab also nur noch ein Zimmer“.

Ето как е предаден този откъс на български:

„...хвърли се в някакво кресло в залата и видя, че той идва от рецепцията, отчаяно я погледна, кимна му, беше се опасявала, но имало само една стая“.

В оригинала намираме „колебливо“, а не „отчаяно“. Преводачката се е подвела от цялостната атмосфера на разказа и от езиковата близост на двете определения на немски: „zweifelnd“ — „verzweifelt“. Подобен е случаят и с откъса от разказа „Лаят“:

„...die eine einzige Konspiration von Gläubigern für ihn darstellten, denen er nur entkam, wenn er sie herabsetze vor sich und anderen...“

Ето превода:

„Те представляваха за него единственото съзаклятие от вярващи, от които той можеше да се избави само като ги унизи пред себе си и другите.“

Тук думата „Gläubiger“ = „кредитори“ е прочетена като „Gläubigen“ = „вярващи“, което е довело до значително отклонение от смисъла. В същия разказ четем: „скромна селска къща в Зюдкернтен“ — това географско название би трябвало да гласи „Южна Каринтия“. А в разказа „Симултанно“ намираме едно изречение, отпечатано до половината, а крайт му нелогично изнесен на нов ред. Тук отново възниква въпросът както за редакторската подкрепа, за старателното и неформално оглеждане на текста от опитно око, така и за задължението на преводача да отстранява евентуалните, промъкнали се при коригирането печатарски пропуски.

През следващата година Ф. Филкова взе участие с три разказа в сборника „Любовно признание“ — това са творбите на Паул Винс „Бетина бере диви нарциси“, на Херман Кант „Принос към празника“ и големият „разказ“ на Ханс Цибулка „Любовно признание“. Тук трябва да се отбележи, че от произ-

ведението на Цибулка, обемащо в оригинал близо сто страници, в българския превод са останали само. . . двадесет и осем. Не е ясно кой е направил тази „адаптация“ — преводачът или съставителката Недялка Попова. Това никъде не е отбелязано в книгата и читателят е подведен, че има пред себе си цялостна творба. А в същност налице е неумел монтаж от *дневника* на писателя — най-важните, възлови пасаж, в които се прави паралел между описаните събития и някои писма на Й. В. Гьоте, са отпаднали. Така оформеният текст, наречен за удобство „разказ“, е лишен в значителна степен от художествените си достойнства и почти не предлага на преводачката възможност да развие способностите си. Веднага се набиват в очи редица езикови и стилистични грешки. Мотото на „разказа“ гласи:

„Die Liebe giebt mir alles und wo die nicht ist, dresch ich Stroh.“

Този откъс от писмо на Гьоте да Шарлоте фон Щайн е преведен на български така:

„Любовта ми дава всичко и там, където тя не съществува, начинанията ми са безполезни.“

Преводачката очевидно не е разбрала, че изразът „Stroh dreschen“ е безусловно идиоматичен и означава приблизително „*преливам от пусто в празно*“. Освен това в по-стария немски език „wo“ има значение и на „когато“. Коректният превод би следвало да гласи: „*Любовта ми дава всичко и когато тя липсва, аз сякаш преливам от пусто в празно.*“

Не е нужно да се „разкрасява“ сочният, идиоматичен език на Гьоте, като му се добавя капка дамски парфюм. Непознаване на немската фразеология проличава и в следния пасаж. Гьоте казва на секретаря си Екерман: „Wir Deutschen sind von gestern. . .“, т. е. „*Ние, немците, сме парвенюта. . .*“. Ф. Филкова превежда буквално: „*Ние, немците, сме от вчера.*“ И още една комична грешка: големия австрийски белетрист от миналия век Адалберт Щифтер тя представя под линия като. . . немски писател.

Дневника си Ханс Цибулка приключва с думите:

„Ich hörte die Turmfalken schreien, die sich im Dachstuhl des Hohen Hauses eingenistet hatten, und das Wasser begann wieder zu fließen.“

— т. е. „*Слушах крясъците на керкенезите, свили гнезда сред гредите под покрива на замъка, и водата отново потече.*“

В превода на Ф. Филкова четем:

„*Чух керкенеза, който си беше свил гнездо на скелето на замъка да гугука, и водата отново продължи да тече.*“

Да оставим това, че от керкенезите е останал само един, че подпокривните греди са се превърнали в скеле, но преводачката ни открива, че в Германия соколите *гугукат*. Ех, нали всичко трябва да бъде красиво!

През 1980 г. Ф. Филкова се представи с една новела в сборника „Немски романтици“ — „Учениците от Саиз“ на Новалис. Това е един труден текст и преводачката е положила значителни усилия, за да превъзмогне тежката и тържествена фраза на Новалис, да намери пълноценно българско съответствие. На места тя успява:

„*Обвиняват поетите в преувеличения, опрощават им техния образен, неестествен език и без дълбоко проучване приписват фантазията им на чудесната природа, която някои, за разлика от други, виждат и чуват и която с една красива лудост властвува над действителния свят, както ѝ е угодно.*“

И все пак преводът е твърде близко до немския оригинал и от това загубва своя живец. Например изразът „една красива лудост“ би звучал „по-български“ във варианта „*прелестно безумие*“.

Ф. Филкова се е опитала да преведе и стиховете в новелата, но това не ѝ се е удало:

*„— Роза, бе детенце тя  
и внезапно ослепя,  
Хиацинт за майка взе  
и с прегръдка го обзе.  
Но когато тя разбра  
чуждото лице, не спря,  
сляпа продължи докрай  
да го целува и ласкай.“*

Изразът „с прегръдка го обзе“, построен само за да се получи „рима“ с еднокоренното „взе“, е направо безпомощен. Същото е положението и с „когато тя разбра чуждото лице“ (?!), за да бъде използвана невзрачната и непълна рима „разбра — спря“. А римата „докрай — ласкай“ изнемогва от насилието над глагола „ласкай“, чиято форма в трето лице единствено число е „ласкае“, а не повелителното „ласкай“.

Един сравнително силен дебют и две непълноценни участия в сборници — това е равносметката на Федя Филкова като преводач за обгледания период. Все още липсва едно важно условие: професионалното чувство за отговорност към работата.

**МАРГАРИТА ДИЛОВА**, социолог по образование, се представи за първи път с разказа на Гюнтер Кунерт „Посещение в музея“, включен в сборника „Фантастика от ГДР, Полша, Румъния, Унгария и Чехословакия“ (изд. „Христо Г. Данов“, 1978). Може да се каже, че художествените внушения на разказа, развиващ се на границата между въображението и действителността, са предадени задоволително от преводачката. Съхранено е донякъде богатството на метафоричния език, с който си служи поетът Кунерт и в белетристичните си творби. На следващата година преводачката участва в сборника на Зигфрид Ленц „Осемнадесет диапозитива“ (отново в пловдивското издателство) с разказа „Благотворителен бал“. Нейната работа чувствително се откроява сред останалите преводи.

И ето че през 1979 г. дойде голямата преводаческа изява на Маргарита Дилова — двутомникът „Дневници“ на Макс Фриш, публикуван в есеистичната поредица на варненското издателство „Георги Бакалов“. Макс Фриш е един от големите съвременни стилисти. Писателят изковава неочаквани словосъчетания с точно нюансиран смисъл, който се проявява изцяло при повторението им в различен контекст. Макс Фриш сравнява себе си със скулптор, който чрез постепенно отнемане с длетото от словесната маса достига до окончателната, най-вярна форма на своя изказ. Не е преувеличено да се каже, че българският език не притежава онази понятийна гъвкавост на немския език с неговите възможности за философско-разсъдъчна превъплътимост. Затова и преводачката на „Дневници“ е трябвало да прекроява фразата, да пресъздава не отделното слово, а неговия сигнал, семантичното му „състояние“. Ето как леко, непринудено звучи един специфичен откъс:

*„Das Bewußtsein unserer Sterblichkeit ist ein köstliches Geschenk, nicht die Sterblichkeit allein, die wir mit den Molchen teilen, sondern unser Bewußtsein davon; das macht unser Dasein erst menschlich, macht es zum Abenteuer und bewahrt uns vor der vollkommenen Langeweile der Götter...“*

Преводът на М. Дилова:

*„Нашето съзнание, че сме смъртни, е безценен дар — не самата смърт, по която си приличаме с гущерите, а съзнанието ни за нея. Това именно прави съществуването ни човешко, превръща го в приключение и ни предпазва от свършената скука на боговете...“*

Преводачката умишлено записва „смърт“ вместо „смъртност“ (Sterblichkeit), което на български има съвсем различно значение, макар и субстантивирано от „смъртен“. Също така четем „гущери“ вместо „саламандри“ (Molche), защото тъкмо тази дума създава представата за допотопни, изкопаеми влечуги.

И още един пример от най-ранните записки на Макс Фриш:

„Im Grunde ist alles, was wir in diesen Tagen aufschreiben, nichts als eine verzweifelte Notwehr, die immerfort auf Kosten der Wahrhaftigkeit geht, unweigerlich; denn wer im letzten Grunde wahrhaftig bliebe, käme nicht mehr zurück, wenn er das Chaos betritt — oder er müßte es verwandelt haben.“

Българският текст на този пасаж звучи уверено, изпълнен е с вътрешна яснота:

„В същност всичко, което записваме през тези дни, не представлява нищо друго освен отчаяна самоотбрана, тя непрекъснато се осъществява за сметка на правдивостта, неизбежно; защото останеш ли правдив докрай, не би излязъл обратно от хаоса, в който си встъпил — освен ако не си го преобразил.“

Започнала преводаческата си дейност донякъде колебливо, Маргарита Дилова израства заедно с работата си и накрая достига до наистина значителен резултат. Борбата със словото на Фриш се е превърнала за нея в творческа школа, от която тя излиза с успех — и това е голямото ѝ постижение.

**ИВЕТА МИЛЕВА** дебютира като преводач с разказа на Хелмут Хауптман „Мек и Рита на кино“, публикуван в сборника „Любовно признание“. В езиково и художествено отношение разказът не предлага особени трудности и преводачката го е пресъздадала на задоволително равнище. Все пак личи известна неувереност във владенето на българската стилистика:

„Може и съборетина да е, но те никъде другаде не се чувствуват така добре, дори и пред домашното кино — телевизора. И колкото по-препълнено — толкова по-добре.“

Това „добре“ в два съседни реда е просто недопустимо. А първия път би могло да се замени със синонима „хубаво“. Също така на български не се казва „бонбонени торбички“ — това е буквализъм, — а „кесийки с бонбони“. Но в превода има и сполучливи решения, особено в разговорната реч:

„... а пък Райнхолд, този див петел, им разгони фамилията...“

Все пак и тук редакторската намеса можеше да бъде по-настоятелна, пък било дори за да се избегне такъв куриоз: бележките на преводача да се включват в текста на автора...

Най-значителната изява на И. Милева е самостоятелният ѝ превод на биографичната книга „Франц фон Супе. Един виенчанин от Далмация“ от Ото Шнайдерайт (изд. „Музика“, 1980). Текстът не е сложен и изисква преди всичко добросъвестност — особено при транскрибирането на многото лични имена. И тук преводачката има някои добри находки, например: буквалното „народностен театър“ (volkstümliches Theater) тя предава сполучливо като „битова драматургия“. Но могат да се открият и редица недомислия. Както в следния откъс:

„Und deren Geschichte ist auch die ihrer Leiter, ihrer Direktoren, jener Theaterunternehmer, die — zuweilen Idealisten, öfters Geschäftsleute, meist reine Spekulanten in Kunst — dem Kassenerfolg, nachliefen und in ihrem Gefolge Textverfertiger und Komponisten, Kapellmeister und Darsteller mitschleppten.“

Ето и превода:

„А тяхната история е историята на техните ръководители, директори, на онези театрални ентузиаста, които — отчасти идеалисти, често хора на сделката, най-често истински спекуланти с изкуството — тичат подир успеха на касите и събират край себе си безогледно текстописци и композитори, капелмайстори и интерпретатори.“

Тук смущава двойната употреба в едно изречение на думите „техните“ и „често“. Изразът „хора на сделката“ е буквализъм, правилното е „търгаши“. А „интерпретатори“ наричаме обикновено преводачите — тук става дума просто за „артисти“. Коректният превод на горното изречение би трябвало да гласи: „А историята им е история и на техните ръководители или директори, на онези театрални ентузиастичности — понякога идеалисти, нерядко търгаши, а най-често изпечени спекуланти с изкуството, — които са ламтели за касов успех и в своята свита безогледно са мъкнели подире си текстописци и композитори, капелмайстори и артисти.“

И. Милева също прави опит да превежда стиховете в текста. Особеното в случая е, че тези фриволни оперетни куплети почти не притежават друго качество освен леснозапаметяващата се рима:

„Wir tragen empfängliche Herzen im Busen,  
wir geben uns ganz der Täuschung hin —  
drum weilet gerne, ihr holden Musen,  
bei einem Volk mit offenem Sinn!“

Но какво можем да кажем за превод като следния:

„Ний носим в гърдите си нежни сърца,  
ня сладка лъжа ги отдаваме —  
ех, музо чаровна, добре си дошла,  
с душите си днес те даряваме!“

Римата „сърца — дошла“ е направо невъзможна, както и архаичното „ний“. А същината на строфата, буквалното „затова вие, чаровни музи, с охота навещайте народа с открит нрав“, изобщо е изчезнала в превода . . .

На преводачката предстои повече работа с речниците и по-сериозно общуване с класическите образци на българската поезия, ако желае възможностите ѝ да се изравнят с амбициите.

**ОГНЯН БРАНКОВ**, лекар по професия и литератор по призвание, е доказал отдавна способностите си като преводач от немски и от френски език. Но през последните години проявите му са епизодични. Така той участва в сборника „Любовно признание“ с един разказ — „Утро в кръчмата“ от Мартин Щефан. Тук веднага прави впечатление стегнатата фраза—стабилно изваяна, с вътрешен порив и дъх. Например:

„А нашир и дълж ни капчица вода. Този град бе толкова сушав, че чак къщите се ронеха.“

Разказът е написан в „разговорен ключ“ и това дава на преводача възможност да прояви познанията си по просторечната фразеология. И все пак в изрази като „Божке, добичето!“ (отнесен към куче), личи неуместен буквализъм и езиково нехайство.

През 1980 г. О. Бранков преведе в сътрудничество романа на Бернхард Керлерман „Тунелът“, издание на Профиздат. Трудностите в книгата произлизат от атмосферата на фантастика, сред която е изграден един реален свят на всекидневни радости и болки. И тук преводачът проявява уменията си да използва подходящи жаргонни форми, да си служи с жив, дъхав език — макар и често за сметка на точността. Ако други преводачи се държат сковаващо близо до оригинала, О. Бранков си разрешава волността понякога да „преразказва“ текста. Така той постига излята фраза, ярки образи и състояния, но без „укротяващата“ намеса на редактора това може да надхвърли границите на допустимото.

Огнян Бранков е пример за това, как художествените заложи постепенно загубват поле за изява, понеже не се развиват професионално.

**НАДЯ ФУРНАДЖИЕВА** дебютира през 1979 г. с превода на романа „Признавам всичко“ от Йоханес Марио Зимел (изд. „Христо Г. Данов“). Това произведение се разполага на границата между сериозната и „булевардната“ литература, затова изправя преводача пред несвойствени трудности: да придава по възможност по-голяма художественост на откровено нехудожествени сцени и епизоди. Написан почти изцяло в диалогична форма, романът на популярния австрийски автор не предлага широко поле за преводаческа изява. Все пак Н. Фурнаджиева е намерила вярната тоналност — приглушената атмосфера на едно постоянно разочарование. Преводът издава култура на мисленето, стилистична овладяност и добро боравене с двата езика. Някои дребни неточности говорят по-скоро за липса на практически опит. Така например „Paternosteraufzug“ е предадено буквално като „асансьор тип „Отче наш“, а би трябвало да каже „открит асансьор“. Защото изразът „Отче наш“ няма функционално значение в текста и е излишен. С буквализъм се сблъскваме и при превода на следното изречение: „Ich hatte vor, als freier Autor zu leben.“

Н. Фурнаджиева записва:

„Щях да работя като свободен автор.“

Действителният смисъл на това изявление остава непонятен за българския читател. Защото представата за „свободен автор“ трудно може да се свърже с вярното определение: „писател на свободна практика“.

Въпреки тези и подобни пропуски Надя Фурнаджиева внушава надеждата, че ѝ предстои плодотворно развитие като преводач.

\* \* \*

Какво общо заключение може да се направи за творческия път на едно вече оформено поколение преводачи от немски език?

Този преглед си постави за цел да хвърли светлина върху работата на осем измежду най-изявените млади творци в това поприще за период от четири години (1977—1980). Обгледани бяха общо петнадесет книги: романите „Франц фон Супе“ от Ото Шнайдерайт, „Тунелът“ от Бернхард Келерман и „Признавам всичко“ от Йоханес Марио Зимел; сборниците с разкази „Госпожа Берта Гарлан“ от Артур Шницлер, „Земетресението в Чили“ от Хайнрих фон Клайст, „Поражението на Виктория“ от Еберхард Паниц, „Русалката си отива“ от Ингеборг Бахман и „Осемнадесет диапозитива“ от Зигфрид Ленц; антологичните сборници „10 съвременни разказвачи от ГДР“, „Любовно признание“, „Немски романтици“ и „Фантастика от ГДР, Полша, Румъния, Унгария и Чехословакия“; есеистичните произведения „Литературата на XIX в.“ от Георг Брандес и „Дневници“ от Макс Фриш, а също драмата „Зимна битка“ от Йоханес Бехер.

На първо място се налага впечатлението, че към преводаческия труд невинаги се пристъпва с професионално отношение. А това ще рече: понякога липсва съзнанието, че преводът съвсем не е „приложна дейност“, занимание за през свободното време или средство за решаване на възникнали материални затруднения.

Младият преводач по правило не е запознат с редица обстоятелства от живота в страната, където се развива действието на чуждоезиковата творба. Тук именно е наложително да се търси компетентната помощ на редактора. Измамна е радостта, че книгата ни минава почти без поправки в издателството. Симулацията на редакторско участие отива винаги за сметка на преводача. Защото в края на краищата той е автор на българския текст, под превода стои

неговото име и той носи моралната отговорност за окончателния вид на производението.

Оттук следва необходимостта преводачът старателно да поправя и улавя недоглежданията и недомислията на прекалено „образования“ редактор или коректор, макар това нерядко да влече подире си финансови „утежнения“ и изостряне на отношенията с издателството.

Един от парадоксите на преводаческото изкуство е този, че при задължителното познаване на чуждия език дважд по-задължително е основното владеене на родния език, на който обикновено превеждаме. А това се постига извънредно бавно и трудно — с четенето на български писатели, класици и съвременни майстори, с „четенето“ на речници. Невъзможно е човек да стане добър преводач, ако не си служи всекидневно с речника на Найден Геров, с речника на редките, остарели и диалектни думи и преди всичко с вече излизащия „Речник на българския език“.

Налага се също впечатлението, че младият преводач невинаги открива „своя автор“ и „своята тема“, които да предаде на български с душевно съучастие. Талантливият преводач трябва в името на собственото си призвание да бъде неподкупен в избора на книгата, върху която ще работи. Посредственият чужд автор няма да му създаде творческо самочувствие, а само ще го обезсили.

И накрая: преводачът следва да се изяви като коментатор на творчеството на писателя, комуто посвещава усилията си, трябва да умее да пише предговори и послеслови към превежданите от него книги. Още една възможност за повишаването на собственото майсторство е редактирането на чужди преводи, защото това е радващо обстоятелството, че повечето от младите преводачи, чието творчество бе предмет на този обзор, се трудят професионално и като редактори.

Твърдението, че „добрите преводачи стават все по-малко“, може би не е лишено от основание. Но както във всяко поле на творческа изява, така и тук важи правилото: „мнозина са звани, а малцина — избрани“. И за тези „малцина избрани“, стига отдаването на преводаческото изкуство да е пълно, то непременно се превръща в голямо, истинско дело, в сериозен културен принос, в защитена житейска и гражданска позиция.

Преводачът, който е решил „да бъде“, да остави след себе си диря, не трябва да чака подкрепа отникъде. Той ще прекара живота си в самота — пред белия лист и насаме с чуждия писател. Но ако този близък на душевността ни писател е значителна личност и творец, ако е създал неповторима художествена вселена, която с благодарност ще обзрем и пресъздадем, може би тази значимост ще осени и нас, а дните ни ще преминат запълнени. В романа си „Зрялата възраст на крал Анри IV“ Хайнрих Ман влага в устата на своя герой думите: „Какво значи да си велик? Да имаш скромността да служиш на своите ближни, като при това ги надрастваш.“

Струва ми се, че това са подходящи думи за девиз и на едно преводаческо дело.

## ЕДИН ЖИВОТ КАТО РОМАН

*Симеон Хаджикосев*

Мадам дьо Стал отдавна принадлежи към имената-легенда. Не само поради странната си и малко скандална слава, но и защото малцина у нас я познават. От творчеството ѝ, издадено от нейната дъщеря посмъртно в 17 тома, на български не е преведен нито един. Самото ѝ име, което възхожда към общогерманската дума „стомана“, излъчва някакво тъмно обаяние и мамеща загадка. Каква е наистина тази странна чужденка, чието име се налага властно във френската история през най-бурните десетилетия около революцията? Писателка или авантюристка? Обзета от амбиции за успех на политическото поприще или обикновена неудачница в личния си живот, която прикрива несполуките си зад цинична разпуснатост?

Единствена след Волтер, Дидро и Русо мадам дьо Стал има съдбата книгите ѝ да бъдат преследвани и изгаряни. Единствена измежду френските писатели от онази епоха мадам дьо Стал има „привилегията“ да бъде считана за личен враг на Наполеон и да живее в изгнание, прогонена от него. Почти 40 години преди да се роди Жорж Санд, мадам дьо Стал поражда въображението на простолюдието с любовните си истории и я предшества в отстояването на духовната пълноценност на жената, което много по-късно французите ще нарекат „феминизъм“.

Изминалите повече от 160 години след смъртта ѝ са деформирали истинския ѝ образ на писател и човек. Твърде малко са антологичните страници в обемистото ѝ творчество. Поизлиял е и споменът за блестящата дама, майстор на остроумния светски диалог и домакиня на най-изтънчения (но и най-злословния, нека добавим) салон в Париж в годините около Великата френска буржоазна революция.

Всяка епоха преосмисля завещаните ѝ от миналото ценности. Много от духовното наследство на мадам дьо Стал принадлежи безвъзвратно на миналото. Но дори най-великите класици не са пощадени от безмилостния ход на времето. И все пак мадам дьо Стал запазва мястото си в пантеона на френската култура. През мъглявините на времето все още съзираме привлекателния ѝ образ на жена, отдадена на житейските и литературните си страсти. Тя ни напомня баналната истина, че великите грешници може би не са най-приятните спътници в живота, но те са, които пишат историята с кръвта си.

Полувековният живот на мадам дьо Стал преминава на фона на най-бурните десетилетия от историята на Франция, предшествували и последвали Великата френска революция. Тя е свидетелка и на изпълнените с трескав ентузиазъм години, предшествували шурма на Бастилията, и на революционния терор, на Директорията, Империята и Реставрацията. Привилегията да живее в такава преломна епоха не би означавала нищо обаче, ако мадам дьо Стал не притежава-



ше литературен талант и необикновена интелигентност, които я направиха желана събеседница на най-прочутите мъже на епохата — Гьоте, Шилер, Фихте, Шлегел, Бюфон и др. С характерната крайност на съжденията си в едно свое писмо тя пише: „Ако уважението не ме съдържаше, дори не бих отворила капачиците на прозорците си, за да видя Неаполитанския залив, но бих пропътувала 500 левги, за да отида на разговор с един гениален мъж, когото не познавам.“

Този вкус към светския разговор, фетишизиран едва ли не като квинтесенция на съществуването, мадам дьо Стал получава в салона на майка си, един от най-посещаваните в предреволюционен Париж. Но тогава тя още не е мадам дьо Стал, а Жермен-Луиз Некер, любимата дъщеря на женевския банкир Некер, преселил се наскоро в Париж. Майка ѝ, Сюзан Поршо дьо Нас, е от стара хугенотска фамилия, избягала в Швейцария след отмяната на Нантския едикт за веротърпимостта в 1685 г. от Луи XIV. Бащата тепърва ще стане финансов министър на Луи XVI и ще играе важна роля по време на революцията, но когато се ражда Жермен (1766), той е все още само един от най-богатите парижки банкери.

Единадесетгодишна, Жермен Некер получава достъп до салона на майка си, където изучава сложното изкуство да бъде светска жена. Наред със салоните на мадам Епине, мадам дю Дефан, мадмоазел Лепинас и дома на барон Холбах салонът на мадам Некер е едно от средищата на културен Париж, където остроумната духовитост е съпроводена и от антироялистки дързости, които се приемат като чаровен атрибут на епикурейската аристокрация, недочула предупредителния тътен на Френската революция.

Още в детските си години Жермен Некер привиква да слуша блестящите светски разговори в салона на майка си, посещаван от някои от енциклопедистите, като Грим, Мармонтел, Бюфон, Ла Арп, Рейнал, Морле, Сюар и др., чиито имена днес не говорят почти нищо на читателя, но на времето са представлявали духовният елит на френската столица. Естествено всеки салон има свои предпочитания. Волтер е любимецът на мадам дю Дефан („Само Вашият дух ме удовлетворява“ — пише му тя), макар че патриархът от Ферне е уединен в имението си край Швейцария. Истински властител на духовете е странният и недостъпен Русо, който „украсява“ салона на мадам Епине. Жермен е едва 12-годишна, когато „мъдрецът-чудак“ умира скоропостижно в Ерменонвил край Париж. Тя не го познава лично, но на млади години е под силното му обаяние. Първата ѝ творба, завършена една година преди революцията, е „Писмо за характера и трудовете на Жан-Жак Русо“ (1788). Романът ѝ „Делфина“ (1802) също е навеян от „Новата Елоиз“ на Русо, който се ползува с огромна популярност през онази епоха.

И така девойката Жермен Некер усвоява в салона на майка си модното изкуство да разговаря светски, гарнирано с опозиционните остроти на потомствената аристокрация, която не вярва сериозно във възможността да избухне революция. Жермен поглъща творбите на енциклопедистите с алчно любопитство и петнадесетгодишна прави резюме на капиталния труд на Монтескьо „Духът на законите“, който слага отпечатък върху буржоазно-либералните ѝ възгледи за цял живот. Ала девойката, която вече опитва перото си и разговаря с лекотата на обиграна дама на всякакви теми, е същевременно и една от най-богатите наследнички в Париж. Ето как я представя френският историограф-есеист Ж. Льонотр в статията си „Господин дьо Стал“ (из книгата „Загадката на Молиер“, 1971): „Госпожица Некер беше на 15 години по-скоро странно, отколкото привлекателно момиче: късичка, малко безформена, с едри крайници, масивни рамене, пъпчасало лице и нездрав тен, черна чорлава коса, негърски устни и . . . очи! Наистина, кръгли очи като индийски кестени, ала искрящи като раз-

палена жарава, два източника на мълнии, под чийто огън и най-дръзките мъже губеха хладнокръвието си.“

Може би Лъонотр шаржира портрета на Жермен Некер, тъй като целият му очерк е почтително насмешлив, но, общо взето, наследницата на богатия банкер не ще да е била модел на женска красота. Запазена е портретна скица на мадам дьо Стал в профил, лишена от идеализацията на другите ѝ портрети. От нея поглежда малко груба, „мъжка“ физиономия с едър, некрасив нос, месести устни и волева брадичка. Очите ѝ се усмихват, погледът ѝ е самоуверен и спокоен. Очевидно неблагоприятната външност на мадам дьо Стал (наистина тя не е притежавала нежния чар на приятелката си мадам Рекамие) е криела буен темперамент и това обяснява някои черти от характера и поведението ѝ — многобройните ѝ любовни авантюри, невъздържания ѝ нрав и инициативността в отношенията с мъжете, които неизменно напомнят за Жорж Санд.

В началото на 1786 г. Жермен Некер, която още не е навършила 20 години, става съпруга на барон дьо Стал-Холщайн, пожизнен посланик на Швеция във Франция. Излишно е да се доказва, че това е бил брак по сметка, замислен и осъществен от бившия финансов министър на Луи XVI. Фактът, че шведският посланик станал „пожизнен“, също е клауза в грижливо обмисления брачен договор. Така Жермен Некер се сдобила със съпруг, но не и със семейно щастие. В романа ѝ „Делфина“, отпечатан в годината на преждевременната смърт на барон дьо Стал, откриваме следното тъжно признание: „Провидението е позволило едно единствено щастие на жените — любовта в брака. Когато човек е лишен от него, тази загуба е така трудно възстановима, както възвръщането на младостта.“

Разбира се, мадам дьо Стал не е била меланхолична весталка на домашното огнище. На своя невзрачен съпруг тя дължи само оригиналната си фамилия. В трескавата атмосфера на последните предреволюционни години, когато се приближава неотвратимо потопът, предсказан невинно от Луи XV, тя попада сред върхушката на френското общество и бърза да вземе своя дял от удоволствията на живота. Барон дьо Стал приема с дискретно равнодушие любовните авантюри на енергичната си жена, която има амбицията да се меси и в политиката. Известна е остроумната реплика на Мария-Антоанета по повод назначаването на Луи дьо Нарбон, любовник на мадам дьо Стал и баща на първия ѝ син Огюст, за министър на войната: „Какво удоволствие за мадам дьо Стал да има на разположение цялата войска!“

Но галантната идилия, запечатана върху платната на Антоан Вато, се приближава към неизбежния си край. Превземането на Бастилията на 14 юли 1789 г. се превръща в знамение на епохата. Отраснала с идеите на енциклопедистите из аристократическите салони, мадам дьо Стал посреща възторжено революцията. Тя диша тревожния въздух на епохата и приема в салона си аристократите, привърженици на английската конституция, която те считат за образец на демократично управление — Муние, Малуе, Клермон-Тонер, Монморанси. Но конституционалистките им илюзии скоро биват отнесени от вихъра на революционните събития, защото въстаналият народ иска по-радикални политически промени. След опита на Луи XVI да избяга в чужбина и залавянето му във Варен на 21.VI.1791 г. кралят става затворник на Въстаническата комуна, а аристократите, заподозрени в заговори и съглашателство с враговете на младата френска република, са подложени на гонения.

През септември 1792 г., в разгара на революцията, мадам дьо Стал е принудена да избяга от Париж в Копе, имението на баща си на брега на Женевското езеро, където преживява почти три години и избягва опасностите на революционния терор. По време на първото си швейцарско изгнание (през есента на 1794 г.) мадам дьо Стал се запознава в Лозана с една година по-младия от нея потомък

на френски хугеноти Бенжамен Констан, който става неин неразделен спътник в продължение на повече от 17 години.

Ужасите на революционния терор сякаш биват бързо забравени и когато през 1795 г. семейство дьо Стал се завръща в Париж („пожизненият“ посланик на Швеция отново заема мястото си), салонът в дома на късичката улица „Бак“ на левия бряг на Сена, недалече от Пор-Роайал, бързо става средоточие на писатели и журналисти, които виждат в мадам дьо Стал сроден дух и перо. Сред най-честите посетители там са Жозе Кабанис, поетът Мари-Жозеф Шение, брат на посечения предната година на гилотината Андре Шение, Б. Констан, който с ентузиазъм се гмурка в негостололюбивите води на политиката, без да подозира, че ще остави име не като държавник, а като писател. По това време мадам дьо Стал подготвя и отпечатва трактата си „За влиянието на страстите върху щастието“ (1796), главата за любовта в който, както се твърди, е била вдъхновена от връзката ѝ с Б. Констан, баща на единствената ѝ дъщеря Албертин.

В „Разсъждения за революцията“ (1817), останали недовършени, писателката излага твърде интересни, но и доста повърхностни разсъждения, които обясняват с по-късна дата лъкатушната ѝ политическа линия. Отрасла с теорията на Монтескьо за трите власти, тя ѝ остава вярна до края на живота си и обяснява неуспеха на революцията с отсъствието на подходяща конституция. Образец на конституция за мадам дьо Стал е английската, а по-късно, под влияние на Б. Констан, американската. Писателката не достига до същинските корени на Френската революция, защото подхожда към нея от идеалистически позиции, и в това няма нищо чудно. Но има и нещо друго, което не би трябвало да забравяме — че тя съди за събитията от прекалено ограничена и пристрастна гледна точка. Прав е Гюстав Лансон, който твърди в своята „История на френската литература“: „Режимът, при който би могла да говори свободно; който би изпращал държавниците си при нея, който би направил от салона ѝ служебен съвет, без съмнение лесно би я спечелил.“ Тъкмо с политическите амбиции и лидерските претенции на мадам дьо Стал се обяснява сложната ѝ биография по време на Директорията, на консулския режим на Наполеон и на Империята.

Само няколко месеца след завръщането си в Париж мадам дьо Стал е принудена да избяга отново в имението на баща си в Копе, защото отношенията ѝ с Директорията са откровено неприязнени и носят риск. Този път швейцарското изгнание трае около две години и завършва в 1797 г., когато започва възшествието на Бонапарт. Политическите амбиции на писателката в края на столетието са свързани главно с Б. Констан, честолюбец и карьерист, нелишен от чар, ала с немного твърди морални скрупули. В началото на консулството си Наполеон го прави трибун (все още е в сила революционната терминология). Б. Констан се налага и като талантлив публицист с брошурата си „За последствията от контрареволуцията в Англия през 1660 г.“, в която излага някои идеи, подсказани му от мадам дьо Стал.

Но в дружелюбните отношения с Първия консул настъпва поврат, когато става ясно, че Наполеон, символизирайки доскоро републиканските идеи, се стреми към неограничена лична власт. Разривът настъпва в самото начало на века, през януари 1800 г., когато Б. Констан произнася знаменитата си реч в Трибуната по повод правителственото предложение относно предлагането, обсъждането и приемането на проектозаконите. В това слово, съчинено в дома на мадам дьо Стал, Констан не пести укорите си към Първия консул и иска независимост за Трибуната, защото без него „би имало само робство и мълчание; мълчание, което цяла Европа би чула“. Речта на Б. Констан предизвиква всеобщ възторг, но и уплаха. Вечерта след сесията за първи път салонът на ул. „Бак“ е пуст. Така започва негласната война между мадам дьо Стал и бъдещия император. Властта принадлежи на Наполеон, но писателката има на своя страна общест-

веното мнение, което се вслушва в гласа ѝ. Резултатът от класическия двубой между духа и силата е предварително известен, но това не пречи битката да се води с особено ожесточение и от двете страни. В 1802 г. мадам дьо Стал притежава най-блестящия и най-авторитетния светски салон в Париж, където сред многобройните посетители се открояват красивата мадам Рекамие, мадам дьо Бомон, Б. Констан, който разнася с достойнство русата си глава с искрящи кошечки очи, К. Жордан, Монморанси-Лавал и др. Аристократи по кръв и по дух, приятелите на мадам дьо Стал воюват с Наполеон чрез епиграми по традицията, завещана от Волтер и Фрерон, заговорничат с Бернадот и Моро, недоволствуват от Първия консул и открито желаят сгромолясването му. Мадам дьо Стал намира корсиканеца за див и необразован, счита, че не може да намери общ език с него. Но трябва да се подчертае, че опозиционността на кръга около дьо Стал спрямо Наполеон напомня за фрондиращите настроения на аристокрацията по време на детството на Луи XIV; тя е от аристократически, а не от плебейско-демократични позиции. Мадам дьо Стал отхвърля у Наполеон не бъдещия тиранин, а необразования кариерист, дошъл от низините. У нея е неизменно живо класово-съсловното чувство за морално превъзходство, в което буржоазните мотиви са неотделими от аристократическите — та нали bankerската дъщеря Жермен Некер и баронеса дьо Стал-Холщайн са едно и също лице! С наивна откровеност, с каквато обикновено се поднасят азбучни истини, още в съчинението си „Разсъждение върху вътрешния мир“ (1795) мадам дьо Стал заявява: „Функцията на гражданина, приписана само на собствеността, е идеята, върху която почива всеки социален ред.“ Тук прозират впрочем и по-дълбоките причини, поради които интересите на френската буржоазия и на Наполеон за известно време се разминават.

Междувременно мадам дьо Стал е станала и литературна знаменитост. Като символ-знамение на нова литературна епоха в началото на XIX в. излиза книгата ѝ „За литературата“ (1800), която я прави известна в цяла Европа. Пълното заглавие на това съчинение е „За литературата, разгледана във връзките ѝ със социалните институции“. В него мадам дьо Стал, която обладава безспорни качества на литературен критик и историк, успява да свърже познатите тези на просветителския век с някои идеи на зародилото се по това време в Англия и Германия ново романтично направление в литературата.

Отглас от наскоро отшумялата Френска буржоазна революция е твърдението на писателката, че всички велики литературни епохи били епохи на свобода, доколкото свободата, добродетелта, славата и литературата са органически свързани. Просветителска по същество е тезата ѝ за „способността за усъвършенствуване на човешкия род“. Тя възхожда още към известното твърдение на Ш. Перо (XVII в.), но идеята за зависимостта на поезията от състоянието на нравите е заета от Дидро, а любимата на мадам дьо Стал мисъл за влиянието на климата върху изкуствата, която е подробно изложена и в романите ѝ, е повлияна от съответната теория на Монтескьо (тази традиция обяснява впрочем и критическата теория на Иполит Тен). Примамливата теза за „способността за усъвършенствуване“ въвежда писателката в някои грешки, защото по силата на дедуктивната логика тя лекомислено твърди, че древните елини отстъпват на римляните, а те пък от своя страна — на французите от епохата на Краля-слънце.

Силата на нейната книга е в противопоставянето на модерната на класическата литература. Почти три десетилетия преди предговора на Юго към драмата „Кромвел“ тя назовава модерните литератури християнски и счита, че подражанието на езичниците във Франция е гибелно. Мадам дьо Стал още не е стигнала до определението на понятията „класическа“ и „романтична“ поезия (това тя ще направи в книгата си „За Германия“, 1810), но вече противопоставя два типа литератури—северни и южни, и характеризира северните чрез „болезненото

чувство за незавършеност на съдбата“, което е в същност първото определение на романтичната „мирова скръб“. На абсолютния и тираничен идеал на Боало, който предписва строго придържане към образците, завещани от древните, мадам дьо Стал противопоставя наличието на множество идеални типове в литературата. Така тя проправя пътищата за романтичния бунт във френската литература.

Но епиграмната война с Наполеон взема лош обрат, тъй като бъдещият император не е Луи XIV, нехаен към роптаещите аристократи. В началото на 1802 г. двайсет членове на Трибуната, между които и Констан, са прогонени от съвета, а през октомври 1803 г. мадам дьо Стал получава нареждане да напусне Париж и да бъде винаги най-малко на 40 левги от него. Това е тежък удар за писателката. Въпреки многократно изложените молби и увещания Наполеон е неумолим и имперската полиция бди строго да не би мадам дьо Стал да наруши забраната. Така започва „изгнаничеството“ ѝ от Париж, макар че тя е космополит по дух и ненаситно възприема новото по време на многобройните си пътувания.

Още през същата 1803 г. писателката се отправя на пътуване в Германия заедно с Б. Констан. Главните етапи на това пътуване са Франкфурт, Ваймар и Берлин. Във Ваймар те се срещат с Гьоте и Шилер и без съмнение тези контакти са изключително плодотворни. Мадам дьо Стал се запознава и с видния философ-идеалист Фихте, а познания за немската литература придобива от Аугуст-Вилхелм Шлегел, първия теоретик на немския романтизъм, когото тя отвежда на гости в имението си в Копе. Явно е, че това първо пътуване из Германия, както и второто през 1807 г. (тогава тя отново посещава Ваймар, но отива и до Виена) са идеен тласък за най-забележителната ѝ книга, озаглавена „За Германия“.

През ноември 1805 г. мадам дьо Стал предприема пътуване из Италия, завършило през лятото на идната година. След завръщането си в Копе тя работи усилено над романа си „Корин“, излязъл от печат през 1807 г. Мадам дьо Стал е вече авторка на един роман — „Делфина“, вдъхновен от Русо. Както подсказват и заглавията, тези романи са автобиографична изповед. И Делфина, и Корин са двойнички на Жермен дьо Стал. Любопитно свидетелство за това е картината на известния френски живописец-класицист Фр. Жерар „Корин на нос Мизена“, на която героинята на романа е изобразена с идеализираните черти на мадам дьо Стал. Картината се е намирала в салона на мадам Рекамие, близка приятелка на писателката.

По-голям интерес безспорно представя „Корин“, в който перото на авторката е по-уверено. Романът, който обхваща над 500 страници, се състои от 20 книги (глави), но не това е причината за трудния му прочит. Сантименталната интрига, свързваща Осуалд и Корин, е сякаш претекст за многобройните туристически и културно-исторически екскурси из географията, миналото и изкуството на Италия. Главите, посветени на забележителностите на Рим, на Неапол, Помпей и Венеция, на италианското изкуство и култура, и днес се четат с интерес, защото мадам дьо Стал притежава живо естетическо чувство и безпогрешен критически вкус. Възприемани като есеистика, те биха представляли вълнуващи страници в един антологичен подбор. Любовната интрига е лишена обаче от интерес, тъй като на мадам дьо Стал не достига умение при обрисовката на характери. Фабулата на романа е заета от древността (откриваме я в драмата „Девойката от Андрос“ от Теренций): младеж се влюбва в девойка, баща му иска да го ожени за друга, но накрая се оказва, че натрапницата е изгубената му дъщеря и няма пречки за сватбата. В „Корин“ структурата на фабулата е модифирана: бащата на Осуалд — лорд Нервил, е искал да ожени сина си за голямата дъщеря на приятеля си лорд Еджърмонд, но впоследствие се е отказал, защото я намира твърде темпераментна. Някъде към средата на романа се оказва, че

Корин е тази дъщеря на Еджърмонд от първия му брак с италианка и потресеният Осуалд трябва да узнае причините за осуетеното сватовство, така желано от него. Героят е твърде нерешителен и мекосърдечен (мадам дьо Стал е вложила в образа черти от характера на Б. Констан), по време на престоя си в Англия той се влюбва в Люсил, природената сестра на Корин, определена от баща му за негова съпруга, и се оженва за нея. В края на романа сломената от измяната на Осуалд Корин линее дълго и мелодраматично и умира, след като прощава на всички за сторените ѝ злини.

Вече посочих, че не съществува спойка между любовната интрига и пътеписно-културологичната част на романа. За съжаление няма и психологически анализ — героите много страдат, обливат се в сълзи, падат на колене, припадат, но това са „арлекинади“, по израза на мадам дьо Стал, лишени от живот и убедителност. Писателката е блестяща и остроумна импровизаторка и майсторка на изящния светски диалог, но в своя салон, където обича да се подпира на ъгъла на огромната камина. За съжаление това импровизационно майсторство рядко проблясва на страниците на „Корин“. Затова проницателният критик Сент-Бьов, бъдещ издател на романа, е строг съдник: „Блестящата и смътна багра, която трептеше в думите ѝ, не можа да се закрепим върху листа.“ Поради това романите на мадам дьо Стал днес имат само историческо значение.

Много по-жив и интересен от автобиографичния образ на Корин е смело щрихираният образ на мадам дьо Стал в романа на Б. Констан „Адолф“. В Елеонора от „Адолф“ разпознаваме чертите ѝ много по-лесно. Констан пише романа си по същото време, когато и мадам дьо Стал създава „Корин“, но го отпечатва едва в 1816 г. На едно място в кореспонденцията си Сисмонди споделя: „Бяха ми казали, че Б. Констан е обрисувал в романа си начина, по който две жени си оспорват сърцето му, и аз видях нещо от този спор между сегашната му жена и мадам дьо Стал.“ Безспорно Констан разказва историята на сърцето си. В 1806 г. той бяга от тираничната мадам дьо Стал при младежката си любов Шарлоте Харденберг, за която се оженва тайно в 1808 г. Когато представил съпругата си на мадам дьо Стал, последвал страшен скандал. Но това не е попречило на писателката да напише още в 1806 г. с вярно критическо чувство: „Бенжамен започва да пише роман и той е най-оригиналното и най-трогателното нещо, което съм чела.“ Това доказва без съмнение, че автобиографичността в романа е художествена категория. Заедно с „Атала“ и „Рьоне“ на Шатобриан „Адолф“ на Констан остава във френската литература като един от ранните образци на романтична проза.

Опитите на мадам дьо Стал да смекчи неумолимото сърце на императора остават напразни и Париж е дълго мираж за нея. Уединението в Копе я отегчава, макар че старото наследствено имение край Женевското езеро става второ Ферне, където гостуват някои от най-блестящите умове на епохата — Шлегел, Монти, Сисмонди, младият Гизо. За да разсее самотата си, писателката често пътува. През 1810 г. тя живее в красивия ренесансов замък Шомон-сюр-Лоар, откъдето наблюдава печатането на „За Германия“. Книгата е почти готова, когато имперската полиция я конфискува и унищожава, след като я осъжда пред позорния стълб. От половин столетие Франция не помни подобни изстъпления. Последва нова заповед за прогонване на авторката от пределите на Франция и поставяне на дома ѝ в Копе под възбрана. Едва в 1813 г. в Лондон и на следващата година, вече след падането на Наполеон, в Париж мадам дьо Стал успява да я отпечата повторно. Но славата, завоювала ѝ тази книга, е наистина оглушителна. Освен чисто литературните ѝ достойнства в нея писателката издига глас срещу завоевателската политика на Наполеон в подкрепа на националния принцип и това обяснява прибързаната реакция на императора, който я възприема като лична нападка срещу особата си. Впрочем той не е бил далече

от истината, защото и мадам дьо Стал заедно с Б. Констан воюва срещу него. Когато успява да се изтръгне от надзора в Копе и предприема в 1812 г. дългото си пътуване през Австрия и Германия до Русия, а после в Швеция и Англия, една от целите на обиколката ѝ е да убеждава общественото мнение да съдействува за поставянето на бездарния политик Бернадот на мястото на узурпатора. Проницателна в критическите си съждения, обитателката на Копе е наивна и безпомощна в политиката.

В „За Германия“ са доразвити идеите, изказани едно десетилетие по-рано в „За литературата“. Задълбочавайки противопоставянето между литературите на Севера и Юга, в новата си книга тя ги назовава съответно романтични и класически. Френската критика не е изтъкнала в какво мадам дьо Стал е задължена на Шилер, от чиито концепции за „наивната“ и „сантименталната“ поезия очевидно тя се е възползувала чрез посредничеството на Аугуст-Вилхелм Шлегел. Принципно обновяващо и революционно е обаче схващането ѝ, че „романтичната литература е единствената, която все още е в състояние да се усъвършенствува, защото, бидейки вкоренена на родна земя, тя е единствената, която може да се развива и възобновява“. Това е и изходният пункт за романтичния бунт на младия Виктор Юго по-късно.

Но мадам дьо Стал прави нещо повече, тя характеризира новото направление и същностно, като прибавя нови черти към посочените вече в „За литературата“ и на първо място нравствения идеализъм, наричан от нея „морално благородство“. Несъмнено под въздействие на Гьотевата идея за „световна литература“ и мадам дьо Стал вижда своя идеал в една общоевропейска литература, в която всяка национална литература ще внася неповторимата си багра: „Народите трябва да си служат взаимно за водачи и биха сгрешили, ако се лишат от светлината, която могат взаимно да си дадат.“ Самата книга „За Германия“ е тъкмо такъв опит за духовен обмен между нациите, осъществен с рядка толерантност по времето, когато завоевателните войни на Наполеон разделят неизбежно народите на враждуващи лагери. Мисля, че няма да бъде пресилено и твърдението, че с книгата си мадам дьо Стал е предтеча и на сравнителното литературознание, което възниква почти цял век по-късно. Авторката на „Делфина“ и „Корин“ влиза в световната литература не с мъртвородените си романи, а със „За Германия“, блестяща апология на романтичния дух, който владее литературата през първата половина на XIX в.

Останалото, както се казва, са подробности. Мадам дьо Стал е сътворила своя шедьовър, макар че, както много често се случва, едва ли е съзнавала ясно това. А междувременно тази 45-годишна жена е вече твърде уморена от бурния си живот, от многобройните си пътувания и от безперспективната борба с Наполеон. В 1811 г., след 17-годишна любов, изпълнена с много превратности, най-сетне Жермен и Бенжамен се разделят в Лозана, града на първата им среща. Още през същата година тя се омъжва повторно за много по-младия от нея швейцарски офицер Албер дьо Рока, за когото не знаем почти нищо. Последните години от живота ѝ са помрачени от много огорчения и просветлени от малко радости: ликуването ѝ от падането на императора е смутено от предателството на Б. Констан, който приема поста държавен секретар по време на Стоте дни на Наполеон.

По време на Реставрацията мадам дьо Стал се завръща в Париж, където отново се отдава на светски живот, прекъснат от ново пътуване до Италия и по-продължително пребиваване в Копе. В дома си на ул. „Бак“ писателката пише мемоарите си „Десет години в изгнание“, които имат значение повече като биографичен документ, отколкото като художествена проза. Недовършени остават и „Разсъждения за Френската революция“. През нощта срещу 14 юли 1817 г., в навечерието на 28-та годишнина от историческия шурм на Бастилията, мадам

дъо Стал умира в дома си от сърдечен пристъп, няколко месеца след като вече е понесла първия инфаркт. Б. Констан прекарва нощта край смъртното ѝ ложе и след няколко дена ѝ посвещава неподписана статия в „Меркюр дьо Франс“. Любовта също има своя логика.

Оглеждайки противоречивия образ на мадам дъо Стал, бихме могли да кажем, че тя е от фигурите в културната история, които оказват по-силно въздействие с личността си, отколкото с творчеството си. Героините на романите ѝ са нейни идеализирани (и за съжаление, безжизнени) двойници, докато реалното ѝ присъствие в живота е било далеч по-осезаемо, макар и не така еднозначно. Въодушевена от романтични страсти, тази грозна, но очарователна жена цял живот е терзана от „болезненото чувство за незавършеността на съдбата“, неспокойните ѝ търсения я захвърлят от единия до другия край на Европа, раздирана от кръвопролитните Наполеоновы войни. Целият ѝ бурен живот е романът, който тя не е успяла да напише. Вървейки по лъкатушните ѝ дири, с изненада виждаме културната история на Франция в малко по-особена светлина. А това означава, че мадам дъо Стал е вдълбала следа в нея.



## МАЛКО ПОВЕЧЕ ОТ СПОМЕНИ

(По повод 100 години от рождението на Димитър Подвързачов)

*Ана Подвързачова*

Сякаш вчера беше онази паметна ноемврийска вечер през 1937 г., когато баща ми налягане си поиска „малко сладичко“ и твърдо заяви, че тази нощ няма да става в никакъв случай — имаше пред вид сърдечните оплаквания, които напоследък го вдигаха нощем.

Но той изобщо вече съвсем не стана.

В същия час на ранното утро изви във вихрушка първият сняг. Нахлулият през отворения прозорец студен въздух за миг ме откъсна от ужасната действителност и аз посегнах да затворя — когато изведнъж се опомних, че той вече не можеше да се простуди. . .

А на другия ден беше истинско „светло утро в празник“. Но той, певецът на бул. „Цар Освободител“, този път само прекоси „пъстрошумния булвар“, вече съвсем безучастен към „оня химн нечуван, със който слънцето звъни“ . . .

. . . Странно, че едва след като загубим завинаги някого, почваме да разбираме, че не сме направили всичко, не сме отделяли достатъчно време, не сме го опознали, не сме го разбрали, както трябва. Особено ясно става това, когато години по-късно, поотклонили се от бързея на живота, все по-често започваме да се оглеждаме назад към изминатия път, в който е имало винаги само устрем напред към бъдещето и недостатъчно живот в настоящето. А може би, от друга страна, и големите личности — както монументалните сгради и великите събития — отблизо не могат да се обхванат добре, нужно е разстояние и време, за да се преценят, както трябва. . .

Моят първи спомен за баща ми се покрива със спомена за една сянка на човек с фуражка и брада върху стъклото на външната врата на дом № 138, бул. „Фердинанд“. До тази врата, сега дом № 12, бул. „Христо Ботев“, на стената е поставена плоча, която буди недоумение с надписа си, но продължава невъзмутимо все така неправилно да информира минавачите.

Едно удостоверение от VIII интендантска рота в Хасково за служба във войската от 20.IX.1912 до 12.VIII. 1913 г. отнася появата на тази сянка към август 1913 г. По-нататъшната сцена на посрещането не е оставила следи в моята памет, но мисля, че именно нея е отразил много години по-късно баща ми, когато говори за своята нерешителност да се яви пред Балмонт: „Обожавайки го, аз съм му сърдит. Така детето се крие в престилката на майка си и не иска да се ръкува с дългоочаквания баща, пристигнал от бойното поле. . .“

От тази военна година няма запазено никакво писмо. От това време има публикувани негови писма до Ст. Чилингиров — в „Моите съвременници“ — и до Д. Дебелянов и Йордан Мечкаров в Самоков — във „В казармата и на фронта с Д. Дебелянов“ от Тихомир Геров. . . Старозагорецът Начо Начев, адвокат и някога кмет на Ст. Загора, по-късно и народен представител в София, често ни разсмиваше, като разказваше различни, съответно украсени епизоди от прекараното заедно военно време, когато той сам се е нагърбил изцяло с грижата за баща ми като за собствено дете — за леглото, облеклото, вещите му, храната и пр. . .

В последвалите години от моето детство в тази триетажна къща на бул. „Фердинанд“<sup>138</sup> се тълпят сума спомени. Три стаи в партера — едната към улицата, двете към двора; дълги

коридор между тях, завършващ с извито антре към кухнята. Оттам изход към двора с малко придатъче под стълбище за горните етажи, което наричахме „заешкото антре“. Както се вижда от „Квартирантски адресен билет“, попълнен от ръката на баща ми, семейството е влязло в това жилище на 15 юни 1912 г. Напуснахме го през 1926 г. Освен през последните 3—4 години никога не сме били сами. Постоянно с нас, когато е бил в София, е живял Николай Лилиев — до 1923—1924 г., когато се премести с двете си племенници в една стая на етажа над нас. От средата на август 1913 г. у нас живее Димчо Дебелянов. Оттук отива в Школата за запасни офицери в Княжево — до март 1914 г. Остава до януари (1916), когато заминава за фронта. Общо Дебелянов е живял в тази къща 22 месеца — от VII.1913 до I.1916 г. Него аз си спомням доста смътно и явно под влияние на това, което е говорено за него. По-сигурен е споменът за зайчето, което ни беше донесъл и което отглеждахме в малкото антрентце, останало до края „заешкото“, а така също и за акациевите клони, които е кършил вечер той от дърветата по бул. „Скобелев“. Виждам го и как се промушва през малкия отвор между стаята му и кухнята, след като вратата на стаята не можела да се отвори.

Споменът за Димчо Дебелянов изплува у мене винаги когато чуя игривото начало на Норвежки танц № 2 на Григ. През 1926 г. флотският оркестър в морската градина, Варна, изпълняваше често този танц. Тогава моята майка каза: „Това беше любимата мелодия на Димчо, той постоянно я пеше.“ А че „любимата мелодия“ е именно Норвежки танц № 2, разбрах много време след отпечатването на спомена на майка ми за Димчо Дебелянов.

Искам да спомена и за запазената между другите писмени документи последна вест от него — малка, вече пожълтяла, написана с молив бележка:

„Митео, това стихотворение е за „Отечество“. „Българан“ получавам редовно. Благодаря. Някога се случва да пращат на войниците, абонати на „Военни известия“, не 16 броя, колкото трябва да бъдат, а по-малко. Обърни, моля ти се, внимание на експедиторите. Радвам се на работите ти в „Българан“ — винаги ги познавам. Поздрави се сърдечно.

1.VIII.1916 г.

Твоят Димчо.“

Отнася се вероятно за стихотворението „Тиха победа“ — отпечатано в „Отечество“, г. III, кн. 30—31 от 15 август 1916 г. „Нощ към Солун“ според Т. Геров Д. Дебелянов е предал на баща ми през отпуска си в началото на май (1916) и е излязло в „Отечество“ още в броя от 8 май 1916 г.

В тази къща живя и Йордан Йовков — точно в стаята, на чиято външна стена е поставена паметната плоча. Било е сигурно през Европейската война, когато Йовков и баща ми са работили във „Военни известия“. В спомена си от онова време виждам Йовков винаги стегнат, в офицерска униформа, с пригладена коса. Особено привличаха вниманието ми на дете белите порцеланови флакони с извити гърла и сини надписи „Одол“. . . В стаята на Йовков имаше бюро, което завърши дните си като дворна маса години след смъртта и на Йовков, и на баща ми; на него е бил написан „Белият ескадрон“ — казваше баща ми. . . Друг спомен от това време е някаква „въздушна тревога“, възвестена не със сиренния вой от Втората световна война, а от бързото втурване на „тревожния Нонич“ — както наричаха тогава Никола Нонев — с: „Бързо! Аероплани!“ Тогава Йовков ни събираше във вътрешното задънено антре, „най-сигурното място“, което ставаше за нас, децата, още по-сигурно, като гледахме до себе си снажния офицер. Не помня докога е живял у нас Йовков, но докато ние бяхме там, тази стая си беше все „Йовковата стая“, както стаята на Д. Дебелянов остана „Димчовата стая“, макар че Лилиев е живял също в нея, и то много повече време.

С „Йовковата стая“ свързвам и други спомени. Тя беше ъглова, откъм улицата, съседното място не беше застроено, така че оттам се виждаше до отсрещния ъгъл на булеварда. И често до прозореца засядаше Георги Райчев и дори и ние, децата, знаехме, че той чака да се мерне една девойка от последната къща на отсрещния ред. А в това време той говореше, говореше, ние го зяпахме и не можехме да разберем сериозно ли мисли това, което говори, или иска нас да смае: приказките му бяха все много оригинални, той отричаше и оспорваше всичко — доколкото си спомням, най-вече из областта на космичното: че кой бил измерил разстоянието до слънцето или луната, че кой казвал, че те са еди-какво си, а не обратното. . . Зная, че приятелите му обичаха да го предизвикват за такива разпалени спорове. . .

В същата тази стая по-късно виждам д-р Михаил Тихов: като директор на немското училище, преди да стане директор на Народния театър, той редовно дохождаше и ни предаваше уроци по немски — на двамата с брат ми и баща ни. Получавахме немски списания и книги, четяхме, превеждахме, разговаряхме. Баща ми оправдаваше писаното двайсет години по-рано и открито двайсет години по-късно: „...Трябва да сте жадни до лудост за знания — а вместо това да ви дадат да четете и пишете глупави „бумаги“, — за да ги почувствувате (моите тъги)...“ (Писмо от 2.II.1903 г.). Той обичаше да преписва и превежда писмено това, което му хареса — налице е едно тефтерче, в което с мънистения си почерк е преписал „Саломе“ — немски превод. Той шеговито натъртваше понемченото име на автора — Оскар Вилде, но с възхищение повтаряше: „Wieseltsam sieht sie aus“ — колко хубаво звучи! Така се възхищаваше и повтаряше, заучил наизуст цели стихотворения, богатите и звучни рими на Хайне — легенде, хенде, енде, или кланген, дранген, ванген... Като истински ученик баща ми умело имитираше д-р Тихов, който, за да ни поясни как някакво птиче „guchte“ в съседното гнездо, смешно извърташе очи зад очилата. Разликата беше обаче, че в случая се разсмиваше весело и учителят, с когото те бяха много добри приятели...

Не бих могла да си спомня и да изброя всички, които са дохождали в тази къща. Недалече от нас, на ул. „Аспарух“, преди „Витошка“, живееше у Весела Панайотова Кирил Христов. Двамата често идеха в къщи — обикновено вечер. И обичаха да се закачат с нас, децата, като на запитването ни „Кой звъни?“ — отговаряха: „Плашило за деца!“ Дохождаха К. Константинов, Н. Райнов, Людмил Стоянов, Георги Машев, Михаил Кремен, Никола Янев... Помня и женско име Диана, което ми харесваше и което свързвам с някакви хубави зелени очи.

Разговорите продължаваха до късно; нас, децата, обикновено ни отпращаха, но най-сладкото беше да сложа глава върху ръцете си на масата или в скута на майка си и да слушам полузадрямала какво се говори. Много често тези вечерни разговори ставаха в кухнята, след вечеря, около голямата кръгла маса, покрита с черна, закована по ръбовете с кабарчета мушама. Една такава вечер, спомням си, тегнеше някакво мрачно очакване: Никола Янев, за когото говореха, че бил болен от захарна болест, бил на смъртно легло, може би в болница. Изведнъж се разтвори вратата откъм двора и направо в кухнята се втурна и изхлипа Н. Лилиев — „Колю свърши!“ Тази вечер остана запечатана в паметта ми — видях как плачат големи хора и запомних колко много могат да се обичат...

Чест гост ни беше дядо Миндов. Винаги неговите редовни малки излети по Витоша завършваха у нас. И сега виждам хубавата му глава с бяла коса, засмени сини очи с очила и розово-червено лице. Той често седяше отвън на тротоара, гдето тогава, насядали на столове, прекарвахме топлите привечери. Той обичаше децата, а и ние го обичахме — не само защото носеше шоколадчета, а защото цялото му същество излъчваше доброта и благият му глас и усмивка ни спечелваха.

Пак най-често отвън на тротоара седеше и военният капелмайстор П. Пипков. Стройна фигура, във военна униформа, обгорено сякаш от слънцето, зачервено лице, с гънки около очите и устата, като че в постоянна усмивка. Сега, когато сред книжата на баща ми намирам няколко страници с нахвърляно либрето за музикално произведение, мисля, че най-вероятно ги е свързвала с баща ми някаква обща неосъществена идея. Защото — „Музыка — душа моя!“ — пише баща ми в писмо от 24.III.1904 г. от Шумен, в което мечтае „Как би било славно“, ако му попаднат някакви пари... „Ще живеем там под поетичното италианско небе, край морето, в Венеция. Ще следваме — аз ще уча музика, ти?“

И той учи музика, но... в Шумен. И ето какво пише оттам на 18.II.1904 г.:

„За мене моят живот в Шумен, ако има някаква цена, то е само защото имам една компания, с която всекидневно свирим, правим „банда“, както се изразява Павли“ (Павел Байнов, б. м.).

А Христо Герчев в своите непубликувани спомени за баща ми разказва: „Попаднал в музикалния Шумен, Подвързачов бързо и леко се научи да свири на китара и стана член на нашата любителска „музикална банда“, която си служеше с инструментите, които Павел Байнов продаваше в книжарницата си. Тук почти всяка вечер любителският оркестър на групата ни (за който оркестър Байнов достави специално виола и контрабас), устройваше след работните

часове импровизирани концерти, заставящи минувачите край книжарницата да се поспират и със задоволство да се заслушват в нашите продукции, тъй като първоначалните изстъпления и набегни на оркестъра ни постепенно се облагородяваха, облагозвучаваха и усъвършенствуваха до степен, надвишаваща любителско изпълнение.“

За китарата баща ми пише в различни писма:

„Страшно обичам този инструмент. . .“ „. . . Сега пък тук е Блъсков — преводач на I том Горки, следва по музика в Русия. С негово ръководство нашата „банда“, а отделно и аз по китара, ще напреднем. . . Китарата изпълня всичкото ми време. . .“ (май 1904 г.).

В писмата му има още много за китари, мандолини, размяна на учебници, ноти, учители. Ще се спра само на нещо, което има отношение към моето детство в тази къща на ранните спомени.

Един прекрасен ден се разбра, че двамата с брат ми започваме да се учим да свирим на цитра. Как беше се стигнало до този непопулярен инструмент — не се замисляхме. Тогава един и същ преподавател, студент-юрист, по-късно автор на философски трудове, обучаваше и Илка Мавродиева, по-късно Попова, дъщеря на Стефан Мавродиев, приятел на баща ми. И най-естествено беше да се приеме, че именно този беше пътят на проникване на цитрата в нашия дом. Едва 23 години след смъртта на баща ми, когато разгърнах кореспонденцията му от 1903—1906 г., картината се изясни.

В писмо от 17.V.1904 г. пише: „. . . Да, Байнов има и цитри, средна величина, с 6 акорда, ако не се лъжа; ако искаш, мога да ти пратя. . . Славен, чудно нежен и сладък инструмент е то. . .“ А на 24.V добавя: „Б. има само една цитра, но и той сам не иска да ми я продаде. . . Такъв вид цитри има и по-големи, с много повече акорди, но аз не искам такава; аз разбирам цитра, на която свиращът свири каквото иска и колкото може, а не да натиска такива копчета, които означават акорди. Друг вид има без такива копчета, такава искам да изпиша и ще изпиша, само че навярно ще се забави работата. . . Разбира се, ще се погрижа да я изпиша с някакво ръководство. . . С цитрата значи, за голямо съжаление, ще се позакъсне“. . .

И така, със закъснение от 15 години, цитрата е налице — но вече за децата. Ала бащата, който ни смайваше със способността си да нотира всяка мелодия и да изпее всякакъв нотен текст, независимо от нас и учителя ни упорито изучаваше сам школите и накрай овладя инструмента достатъчно. Скоро се появи още една цитра и започнахме изпълнения на две цитри. Това беше голямо удоволствие за него, но на мене очите ми бяха повече към улицата и когато той почнеше повечко да бърка и да иска да повтаряме наново, аз добивах самочувствие, че съм в правото си да го оставя да продължи сам — да го „доучи“. Той изписваше много ноти, изучаваше много неща. Но особено го влечеше траурната музика, която пък майка ми не можеше да издържа и конфликтът ставаше неизбежен, щом той внезапно засвирише любимия си, наистина много траурен марш, от Вагнеровия „Götterdämmerung“.

\* \* \*

С хубави спомени е свързан и дългият коридор, към който излизаха трите стаи: определяхме точно средата му и заставахме на линията един срещу друг, той винаги с гръб към вратата за горните етажи. Засуквахме нагоре ръкави, плюехме на дланите си — и почваше борба до изтичане на противника до края на коридора. Разбира се, победеният биваше винаги той, но след дълга и упорита съпротива от негова страна. Следваха целувки, поздравления. . . Но тези външни прояви на нежност изчезнаха с израстването ни. Дори в писмата му няма шаблонните наивно-нежни обръщения и завършеци. А писма-картички получавахме почти от всеки град при обиколните му пътувания по работите на „Стрела“ — от рода на: „Много здраве от града на „Иди, мама, да вземеш гивеча“. . . (Из един стар разказ на К. Константинов)

Сливен  
15.V.1935

Баща ви“

По-често отгоре пише „Дядя“, а отдолу „Баща ве“. (Той обичаше за смях да изговаря някои думи изопачено.)

Отношението му към нас беше сериозно. Сякаш искаше да ни внуши своя скептицизъм и отрицателно отношение към всякакви прояви на сантименталност, да ни предпази от разочарования от същността на хората и искреността на чувствата им — изобщо от него вееше „сладката отрова на гениалния немец“ — както пише Лилиев. Или, както сам той пише: „Ако е вярно, че има душа, която преживява тялото и се преселва в други живи същества, аз мисля, че у мене се е заселила частица, една малка частица от Шопенхауер, именно — частица от неговата природна наклонност да гледа на всичко премного мрачно. . .“ (24.XII. 1904 г.).

Загубата на първото дете беше направила родителите ни свръхчувствителни към най-малката проява на физическо неблагополучие у нас. Получаваше се така, че ние криехме оплакванията си, докато наистина лягахме сериозно болни. А на скептичната нагласа на баща ми по въпросите на живота естествено отговаряхме със затвореност в себе си. Така че се създаваха напълно условия за ситуации като тая при погребението на Сава Огнянов: в голямата процесия се движим баща ми и аз. Аз за пръв път отивах на гробищата. Посетихме гроба на Яворов, Пенчо Славейков. И какво беше учудването ми, когато той разправи в къщи, че се тревожел как ще възприема всичко, а аз съм останала съвсем равнодушна. Не разбрах той ли се прикриваше добре, или аз се бях прикрила добре, но истината беше съвсем друга. . .

Особени грижи полагаше баща ни да не ни липсва нищо, което е нужно за учението ни. Обикаляше и антикварите за набавяне на редки, най-вече чужди книги. Така донесе голям латинско-руски речник от Петрученко и дори като ми го подаде, каза: „Ето и Петрученко — нека бъде всичко наученко!“ Снабди ме и със старогръцко-руски речник, което беше изключителна сполука за тогава. В университета редовно се грижеше всичките ми книги да са подвързани с черно, с кожа в ъглите и на гърба, надписан със златни букви. Подвързани бяха и някои латински и гръцки книги още в гимназията. Но никога не е участвувал отблизо в учението ни, не е дохождал никога в училище, не се е занимавал с уроците и домашните ни работи. . .

Споменах за римуването на Петрученко. Той изобщо много често римуваше всичко, каквото се случи. Сигурно мнозина още помнят как след завършване превода на „Горе от ума“ той рече: „И от Грибоедоф малце пàри зедоф.“ И обичаше да споменава оригинални думи и изрази, чути из различните краища на страната. Така например с Хасково се шегуваше с: „Ялте в съпта с рапта“ (Елате в събота с работа); от Шумен повтаряше: „Не било дуни, чу пуни“ (Не било до нине, че по нине); Стара Загора беше чест прицел в това отношение, понеже майка ми не можеше да отвикне неправилно да омекотява окончанието в първо лице на повечето глаголи. „Ше умря“ — смееше ѝ се той. А имаше си и свои собствени думи и изрази. „Какво е пулужението?“ — обикновено питаше той и нас, и всеки срещнат близък. Обичаше и обръщението „поете“, което редовно прикачваше на хората наоколо си — независимо дали са поети или коректори, или словослагатели.

Изобщо у нас той остави спомена за човек — образец на сдържаност и спокойствие. Не помня да е вдигал ръка, много рядко е повишавал тон, но никога не съм чула груби думи. А не може като деца да не сме давали повод за по-други действия спрямо нас.

Но бил ли е той наистина спокоен? — Отговор, поне за времето, когато е бил на 22—23 години, се намери пак много години по-късно, в негови писма от Шумен от 1903—1905 г.

3.XII.1903 г. „... . Приятелят, който веднаж ми каза, че съм бил „епична натура“. . . снощи ме изненада много, като ми каза при един разговор следното: „Ти, казва, правиш впечатление на съсредоточен и скрит в себе си човек“. . . Изведнаж аз почувствувах колко това е вярно! — Аз го тупнах по гърба и му казах *браво!*“

9.II.1904 г. „... . Има област от моя глупав душевен мир, където аз не те въвеждам, защото ще изтръпнеш от ужас. . .“

23.II.1904 г. „... . Как е хубаво това, човек да не туря всичко на сърцето си, както казват, ами на всичко да гледа весело, със смях! С липсата на тази способност аз си обяснявам това, дето на пръв поглед всички определят мене например не по-малък от 25-годишен и невероятно им се вижда, кога им кажа, че още не съм навършил 23-та година, а това не е от друго, освен от прекалена чувствителност и нервност. Понеже някакви неблагоприятни материални условия аз не съм преживявал никога; а то — постоянно се ядосвай за най-дребни работи, скърби, тъгувай — всичко това се отразява, разбира се, и на външния вид на човека. . .“

7.X.1904 г. „... .Аз се измъчвам до неимоверност всеки ден в гостилницата само за това, че не дохождат веднага, като изтракам, а ме заставят да чакам — измъчвам се в канцеларията, като иззвъня, а не дохождат веднага. . . дразня се до бяс за най-малките работи — и всичко това за приличие и достолепие го скривам в себе си, а по такъв начин то е двойно по-мъчително. . . .И най-смешното е, че малцина подозират у мене такъв нрав.“

\* \* \*

„Животът му минà в безброй противоречия. . .“ пише той в 1912 г.

Наистина, трудно е да се повярва, че той, песимист и скептик, който не пропускаше случая да подчертае неверието си в някакви добри качества у човека („... .И няма нищо славно и велико в това, че тая твар е че-ло-век“) — се оставяше на всяка крачка да го мамат, дори в най-обикновенния всекидневен живот. По онова време, когато цените бяха съвсем произволни и купувачите грижливо подбираха стоката и се пазаряха упорито, той обикновено оставяше да му увият, без да гледа какво, просто на доверие, и плащаше, разбира се, без да се пазари. За това домакинята винаги го кореше, а домочадието бе съчинило съответна сценка за купувача, който вместо като другите да пита: „Не може ли по-малко?“ — пита: „Не може ли повече?“ (Става въпрос за цената.)

Той не се сърдеше. . .И защо да се сърди, когато сам той е написал: „Баща ми беше мъж забележителен. . .с това, че всички го лъжеха и мамеха — ето един афоризъм, който аз още отсега заемам на моя син безвъзмездно.“

От деца той винаги ни е втълпявал, че никой от нас не бива да проявява някакви наклонности към изкуствата. „Не искам в семейството си хора на изкуството. Ако видя, че някое от децата ми вземе молив или четка (брат ми рисуваше хубаво) — ръцете му ще пребия!“ Но това не пречеше по-късно да ме кара и да ми дава да превеждам, или когато, вече завършила медицина, споделях някои мисли и впечатления с него, да ми казва: „Напиши го, напиши го!“ Спомням си още като ученичка при някакво заболяване стоях известно време в къщи. И, види се, да не скучая, баща ми ми беше оставил да превеждам една сценка, мисля от Чехов. Прегледал после преведените 3—4 странички, той беше написал отдолу: „Забравих да ти кажа, че това ще се говори на сцена, трябва да се превежда по-другояче и затуй не може без мене. Не си губи времето с него, ами ако искаш да работиш — ето ти „Голиат“. . .

„... .И някаква необяснима и глупава гордост (какво противоречие в характера!) ме спъва: сякаш мисля — струва ли си да излагаш най-съкровениите си чувства пред хората“ — пише той в писмо от 21.I.1904 г., след като няколко реда по-горе казва: „И ми се струва, че ако можех да „доловя“ (както казват) всичките тонове на това „безобразно“ настроение и да ги излея на книга, биха се понесли нечувани мелодии на човешката скръб. . .“

Така е разсъждавал и чувствувал той на двадесет години. Но и докрай той просто сякаш се срамуваше от младежките си чувства, намерили израз в ранните му стихотворения. Няма да забравя колко невероятно и необяснимо се разгневи той веднъж, когато двама с брат ми бяхме открили „Лъчите на поезията“ и негово ранно стихотворение там. . .Но личеше, че гневът му беше отправен към самия него — задето въпреки разбиранията си е позволил на времето да излага „най-съкровениите си чувства пред хората“. И тези разбираня с годините са се затвърдили естествено много повече — това обясняваше избухването му. А може би и корените на скъсването му с лириката и оформянето му като сатирик да трябва да се търсят именно там.

И още едно противоречие. Въпреки всичките му изказвания и разсъждения в архива му стоят грижливо нагънати на колички, изписани красиво, голяма част от лиричните му стихотворения. И ще допълня само с думите на Хр. Герчев: „... .А той, макар в моменти на, така да го наречем, „реалистично отрезвление“ или „разкаяние“ да идваше едва ли не до отричане изобщо на поезията и частно на своята поезия, . . . все пак имаше съзнание за своето поетическо призвание и за безспорната своя дарба художествено и поетично да възпроизвежда всичко онова, което вълнува дълбоко отзивчивата му душа. Защото много често ние го чувахме да декламира като че ли за свое оправдание и своя подкрепа подходящи стихове на любими поети като тия на Балмонт:

Рифм — моя стихия  
и легко пишу стихи я.

Или тия на Беранже:

И на тяжелый вздох,  
на первый ропот мой —  
„Пой!“ — провещал мне бог:  
„Бедняжка, пой! . . .“

В 1926 г. се преместихме на ул. „Люлин“ 24. Това време помня с туй, че в къщи дохождаше стенограф, на когото той диктуваше превода на „Братя Карамазови“. Издателят Игнатов бързаше много. Когато бяха готови разшифрованите стенограми, баща ми сверяваше превода, като караше мене да чета гласно руския текст — нещо, при което много се стеснявах.

По това време стана важна промяна в нашия дом: двете цитри постепенно отстъпиха на грамофона. Ние станахме направо грамофономани. Освен дето слушахме в къщи, почти за врели глави в резонатора на грамофона, ние непрекъснато ходехме „да избираме“ плочи. Смешното беше, че много често само слушахме и „избирахме“, до купуване не стигахме по понятни причини. Имаше един голям магазин на ул. „Витошка“, гдето беше представителство то на „Хис мастерс войс“. Собственикът беше тъст на Моис Бенароя, който, макар че помагаше в търговията, се увличаше от литература, беше издал „Теодор Траянов и неговият мир“ и още нещо друго — и диреше всяка възможност да разговаря с литератори, на литературни теми. По тази линия баща ми беше намерил достъп до този луксозен магазин. Там ние потъвахме в дълбоки, плюшени кресла и като се правехме, че не забелязваме немного любезните погледи на тъста — тежък търговец, — с настървение се нахвърляхме върху подбраните плочи и си устройвахме по час-два цели концерти. . .

От ноември 1927 г. се прехвърлихме в току-що построената за един месец вееонаша къща на бул. „Пенчо Славейков“. Там баща ми преживя десет години. Те минаваха под знака на трудностите по посрещане на задълженията за строежа. Увлечен от тогавашното течение да се строи на „раздавани“ от общината места, получил държавен заем, той започна с незначителна сума — едва ли една десета от стойността на постройката — наследство на майка ми от Стара Загора. За „по-евтино“ строеше на „стопански начала“, с помощта на някакъв „опитен“ приятел. Разбира се, строежът излезе много по-скъп, градеше се ненужно солидно и баща ми влезе в „солидни“ връзки с различни банкерски предприятия, които връзки положително скъсиха живота му. Наблягам на тези материални затруднения именно в този период за сведение на някои „ мемоаристи“, които, незапознати както трябва с фактите, доста безотговорно обобщават малкото данни, които са събрали и които съответно грижливо „обогатяват“ . . .

В новата къща влязахме веднага, така че сутрин по стъклата отвътре се стичаше вода. Но. . . животът продължаваше. Тук от 29-а година дойде да живее при нас Рачо Стоянов — на горния етаж, в стаята с балкона. Той често слизаше долу вечер и разменяха с баща ми мнения, впечатления, обикновено на литературни теми. Но спомням си, че особено се вълнувах от събитията в Испания. . . Една Нова година посрещнахме заедно — и не си представям подобна на сегашните трапези с ядене и пиене. Масата беше завалена с книги, четеха се много стихове на Хайне, Дон Аминадо. . . Освен това Рачо Стоянов беше привърженик на някакво учение на *сиантисти* (доколкото си спомням) и се мъчеше да ни убеди, че болести изобщо няма и че е достатъчно човек да вярва твърдо, че е така, и не може да боледува от нищо. Това беше една от честите теми на нашите разговори, понеже ние бяхме съвсем мъчни за убеждаване. А той пък беше много чувствителен и мнителен, много лесно се обиждаше. И когато, разбрал, че той се е сдобил със собствено жилище, една вечер баща ми го посрещна шеговито с: „О, здравей, херсонски помещик!“ — той веднага обърна гръб и остана сърдит докрая; струва ми се, че не се обади дори по смъртта на баща ми.

Като всички нови собственици родителите ми дадоха воля на таени през дългите години като наематели несбъднати желания. Майка ми се предаде на цветната градина пред къщата — садеше, пресаждаше цветя, купуваше семена, знаеше латинските имена на всички цветя, водеше разпалено съревнование със съседите за най-хубава градина. Но най-много се огорча-

ваше, когато баща ми след много време изведнъж забележеше някое цвете и кажеше: „Я гледай, какъв хубав цвят!“ Ала обикновено, останал през лятото сам, със заръката между другото да полива редовно градината, при завръщането си я намирахме буйно обрасла с бурени и по пътеките дори. А той казваше: „Че какво, поливах всичко наред — нали трябва всичко да расте!“ И все пак усилия за добрия вид на градината положи и той. Още преди да бъде издигнат дъсченият стобор, по негова инициатива бяха засадени на линията на бъдещата ограда четири нежни фиданки канадски тополки. Интересно щеше да бъде, ако бяха оцелели всички. Но скоро някаква буря прекърши трите, а четвъртата стана грамадно дърво, със стebло, което не можеше да се обгърне с ръце, корени, които разкривяваха тротоарните плочи и запушваха каналите в двора, и корона, която посипваше с белия си пух всичко наоколо. Но пък щом позеленееше, листата ѝ постоянно трептяха и мелодично шумяха при най-слабия полъх на вятъра. Не можехме да не ѝ се любиме, насядали вечер на хлад в двора. . .

Голямото увлечение на баща ми обаче беше модното тогава кокошарство. Той купуваше специална литература, изучи всички кокоши, та дори и патешки породи. Направи се кокошарник в задния двор, прегради се с телена мрежа от градината, като по едно коридорче птиците излизаха през една дупка на оградата на улицата. Тогава бул. „Пенчо Славейков“ беше обрасъл цял в тръни, високи до човешки бой, и цялото птиче стадо изчезваше за цял ден там. Баща ми поддържаше редовни връзки с други птицевъди — Борис Руменов беше председател — говореше се само за породисти кокошки и яйца, ходехме във „фермата“ на Агрономическия факултет. Веднъж баща ми изсипа върху масата от една кошница двайсет сивкави пухчета с жълти петънца на главите и жълти крачка. Отгледахме ги като деца, израснаха хубави едри плимутроци, и те привързани към нас. Носихме ги да ги инжектират против дифтерия. Но когато повечето от тях се оказаха петлета, настана истинска трагедия с клането и яденето им. Обаче остана един грамаден плимутрок, който се обаждаше на името „Мечо“. Но кой знае защо, той не хранеше особено добри чувства към баща ми и току подскачаше към него с разперени нокти и разтворена човка. Естествено нашето птицевъдство беше такова, че яйцата ни излизаха поне двойно по-скъпи. По едно време си излюпихме и патета — породисти, разбира се. И цялата птицевъдна фамилия с грамаден интерес наблюдавахме как новоизлюпените, за ужас на кокошата си майка, веднага се намърдаха през дупките на специалния съд за вода и щастливи заплуваха. Всички сцени в птичий двор живо забавляваха баща ми. По-нататък, когато патетата пораснаха и надушиха езерото-блато срещу къщата, те през глава бързаха сутрин нататък и вечер се прибираха с висок крясък, за който баща ми смяташе, че бил просто „Ха-ха-ха!“ — по негов адрес.

Изобщо той много обичаше животните. И често повтаряше, че хора, които не обичат животните, не са добри. У нас винаги е имало котка, която обикновено носеше името на някой близък или известен човек. Така последната ни котка, на която той се радва само една година, беше нарекъл на една артистка от Народния театър, с която го свързваха най-хубави чувства. Той играеше и се забавляваше с котката повече от нас и когато разигралото се животно вършеше пакости, той винаги го оправдаваше: „Че какво от това — младо е, нека играе!“ И вечер, когато работеше с пишещата машина, тя седеше в скута му и от време на време посягаше с лапка към пръстите му, които се движеха по клавишите на машината, или само ги наблюдаваше, излегнала се на врата и рамото му. Грижите му за нея стигаха дотам, че и когато не беше съвсем добре и се уморяваше лесно, той все пак слизаше от трамвая, за да отиде зад халите, гдето на улицата се продаваха „шкембета за мачета“. После вземаше ножицата, разтракваше я, на познатия звук котката долиташе през оградите и си получаваше нарязаната на удобни късове дажба. А на бул. „Фердинанд“ 138 сме гледали и агне. Купено за клане и, разбира се, помилвано по общо решение, то пасеше на празното място до нас; порасна, стана силен овен, който също имаше име — и то на един известен професор-филолог — ведно с презимето. При повикване по име овенът вдигаше глава над тревата и изблейваше. Той забавляваше децата на махалата, но се научи да гони и да мушка, дори беше успял да ръгне баща ми под коляното, така че му остана белег, за който той със смях разправяше, че в банята го смятали за ранен от войната.



Той често си пристигаше с различни животни. Веднъж дори един таралеж ни гостува известно време — на прясно мляко. По-чести гости ни биваха кучета. Едно от тях беше наречено на името на известен европейски държавник, проявил се около Ньойския договор с отрицателното си отношение към нас. Обикновено на това гостоприемство на баща ми се противопоставяше майка ми, най-силният израз на която беше: „Този мръсен уличен пес, защо си го домъкнал!“ Но баща ми обидено защитаваше „песа“: „Как ще е уличен, когато веднага като влезе, се настани в леглото ми!“

\* \* \*

Продължаваше интересът към грамофонните плочи. Баща ми имаше особена любов към симфоничната музика — и на първо място — Бетховеновите симфонии. Беше враг на шлагерите и танците. Плочите бях скъпи и снабдяването ни с нещо ново беше цяло празненство за нас. Но случи се веднъж така, че при второто прослушване на петата Бетховенова симфония, докато той свалеше плочите от грамофона и ги поставяше в едно кресло, майка ми, без да погледне, се отпусна тежко в креслото и изпраска на парчета и четирите (или пет — не помня) нови плочи. Ние ахнахме, но не чухме нито дума срещу майка ми — макар че и на баща ми сърцето сигурно се скъса. Тази история остана да се разправя при случай като куриоз. Но петата симфония вече не се появи. . . Скоро увлечението в грамофонната музика започна да отстъпва на радиото. В най-ранните зори на радиото у нас представям си баща си седнал до късна нощ пред едно съвсем примитивно съоръжение с някаква бронзирана фуниевидна част, от която трябваше да се чуят търсените звуци — и голямата радост, когато се доловеше нещо. . . На смяна дойдоха ушните слушалки пред малкия детектор. . . И стигнахме пак до обиколките из магазините за „най-хубавия“ радиоприемник. . . И пред него той прекарваше с часове и диреше най-хубавата музика. . .

Но той обичаше и следеше и „живата“ музика. Редовно посещавахме майсторските концерти на Саша Попов, симфоничните концерти, дирижирани от Исая Добровен и други гостуващи и наши диригенти, когато се изпълняваха негови любими произведения. Още в писмата му от Шумен е отразен интересът му към всички концерти на гостуващи изпълнители. . . Наред с това и по-интимна е връзката му с театъра. В Стара Загора той е един от основателите на театралното дружество „Възпитание“ и най-честият суфльор при учителските постановки. По-късно в Шумен, по спомени на Хр. Герчев: „Почти всички от компанията взеха участие в изнасянето на пиесата „Тъкачите“ от Хауптман, която учителското д-во „Обнова“ подготви с помощта на цялата напредничава интелигенция. Главната роля се изнесе от покойния председател на републиката В. Коларов. Точно не си спомням дали и Подвързачов взе участие в пиесата или по друг начин даде своята услуга — като суфльор.“

Сам Подвързачов в писмата си от онези години (1903—1907) много често говори за театралния живот в Шумен. Представления устройват учителите, работническата организация, гостуват разни театрални трупи. На 13.I.1904 г. пише: „Утре вечер ще отида на „Лес“ — заради Стойчев, който в ролята на актьора комик (Аркашка) е безподобен.“ (Гостува трупата на Икономов.) А на 14.I четем: „Снощи бях на „Лес“. Откак е тази трупа тук, дала е „Призраци“, „На дне“, „Лес“. Довечера ще дава „Мих. Крамер“. . . След всяко представление ме чакат безсънни и мъчителни часове из заспалите улици или в моята глушава стая!“ . . . На „Нора“, през април 1904 г., отива за втори път, за да сравни в тази роля Икономова и Попова. Заклучава: „Попова играе по-хубаво от Икономова — изобщо тя е по-даровита актриса.“ . . . Пише за „отцепници от трупата“. Връща се от театъра всякога „съвсем разбит, уморен и със силно главоболие“ и добавя: „Аз трябва да не ходя съвсем на театър, особено на такива пиеси (въпросът е за „Крайт на Содом“, б. м.), но не мога го направи. . .“ И през февруари 1906 г.: „Дойде „Свободен театър“ . . . Макар че ми е твърде вредно да посещавам представления. . . , все пак не мога да се въздържа. Та тази трупа е едничката лъча от културен живот, която ни удостоява със светлината си в това глухо, еднотонно и примитивно съществуване тука. Аз си отивам от представленията почти болен. Тъй много изстискват нервите тези модерни писатели, пиесите на които играе трупата. Сякаш нарочно зачекват най-болните страни на съвременния живот и те

измъчват до лудост. Даваха „Самотни хора“ от Хауптмана и „Пролетен поток“ от Косоротов (?) (Следват разсъждения върху „Самотни хора“, по-малко за втората пиеса) и в заключение: „Живеем в много лошо време. Лош живот — лошо изкуство. Няма нито една съвременна пиеса, в която светлите краски да надминават черните; няма такава, която да възбуди у тебе вяра в нещо, надежда за нещо, спокойно, светло съзнание за ценността, за хубостта на живота. . . Нито една! . . . „Навред разбити сърца и победени воли“! . . . Аз заради това именно всякога съм предпочитал к о м е д и и т е. Защо да се описва трагично онова, което и без това е трагично? Не е ли по-хубаво да се схваща комичното в живота, да се бичува и излага на присмех на сцената? . . . Утре вечер трупата ще даде „Интересът преди всичко“ — комедия от Октав Мирбо. . . Ще видим какво ще излезе от нея. В съвременното изкуство дори и „комедиите“ са трагични. . .“ 23.II.1906 г. „ . . . Довечера ще отида на „Морската жена“ — това ще бъде последното — XVI представление.“ 24.II.1904 г. „ . . . След като замина днес трупата, нашият живот пак влиза в обикновените си релси. . .“

Тук в София той живо се интересуваше от театъра. Имаше много приятели — режисьори, драматурзи, артисти във всички театри и всички го канеха. И той се смяташе задължен да гледа всичко — освен от приятелски и личен интерес — и по служебно задължение: много са неговите театрални бележки и отзиви в пресата. . . От ложа номер 4 в Народния театър се изглеждаше всяка нова постановка и това понякога ставаше в 2—3 вечери подред. Същото беше в ревиютата в театъра на П. К. Стойчев, с оперетите в „Ренесанс“. . . Но за времето, когато той беше артистичен секретар в Нар. театър, спомням си недоволството и упреците на моята майка, която можа да види само един спектакъл на гостувалия тогава за пръв път у нас Московски художествен театър. Напливът от желяещите да видят големите артисти беше страшен и баща ми не можеше да допусне да го обвинят, че е облагодетелствувал своите. . . И верен на своята стеснителност, макар че имаше от В. Качалов голям, хубав портрет с надпис „Драматургу Народного театра Дмитриу Подверзачову — на добрую память и с сердечными приветами“ — в общата голяма снимка на московските и българските артисти пред входа на Нар. театър — от „драматурга“ се вижда едва само главата му някъде в най-последните редове.

Все пак аз имам хубав спомен от онова време: той ме водеше на следобедни представления на български пиеси, най-често давани за ученици. Обикновено оставах при него в „директорската“ ложа, точно срещу която в партера беше постоянният стол на дядо Вазов. Главата му се белееше там редовно на всички негови пиеси. И какво беше моето смущение, когато веднъж в антракта във фойето на ложата се сблъсках със самия него. Баща ми ме представи и през стиснатото ми гърло едва се чу как отговорих на любезното запитване на големия човек, че „вн още вали“. . .

Киното не оставаше назад от другите любими удоволствия на моя баща. Още докато живеехме на бул. „Фердинанд“, в училището „Годор Минков“ на бул. „Скобелев“ някаква невзрачна постройка в двора бе превърната в „киносалон“, в който ние ведно с другите съквартилци станахме редовни посетители. Имахме определен ден в седмицата, в който не пропускахме да видим поредния филм. Разбира се, когато в централните кина даваха нещо хубаво, то трябваше да се види. Дори някога по два пъти — например филмът „Сражението“. А филмите с Крачун и Малчо той гледаше като децата — започваше да се смее още щом се появяха на екрана. И той обезсмърти своята любов към двамата големи комици в поемата си за деца „Крачун и Малчо в София“.

\* \* \*

Всеки ден баща ми се връщаше в къщи със свитък вестници — цялата ежедневна преса, мисля, към 16—18 вестника. Преглеждаше обикновено всички, задраскваше на кръст пасажи, които използваше за своите „Между вестниците“, „Оттук-оттам“, „Смешното из вестниците“, „Оскубани пера“, „Бележник“ и др. Пишеше най-вече вечер, до късно през нощта, като пълнеше пепелника с угарки и стаята с дим. По едно време коригираше сп. „Демократически преглед“, при нови издания — и съчиненията на Йордан Йовков, Кирил Христов. Донасяха му шпалтите в къщи. Той често коригираше, като четеше на глас и караше мене да следя в текста. И за

да е сигурен, че не се отплесвам, приблягваше често до една мила хитрост — преиначаваше думи, за да ме улови дали следя внимателно, и доволен се засмиваше, когато го поправях или когато не забелязвах разликата, спираше и питаше: „Така ли е?“ Това, разбира се, ме държеше постоянно нащрек.

\* \* \*

Баща ми много често ме водеше със себе си. Аз самата обичах да ходя с него. Той обикновено взимаше една след друга винаги студените ми ръце в големите джобове на балтона си и ги загряваше със своите винаги топли ръце, макар че почти не слагаше ръкавици. Излизахме често в празник сутрин, когато имаше някакви тържествени манифестации — той казваше: „Отивам да наточа патриотичното си чувство.“ И на един „Кирил и Методий“ се случи така, че точно наравно с нас на бул. „Дондуков“ бе хвърлена бомба сред манифестиращите младежи. Не помня подробности, бях малка и не знаей дали беше се „наточило“ патриотичното му чувство тогава. Но тези думи ги знаех от по-късни години. . . При празничните си разходки срещяхме негови приятели по „Цар Освободител“, често стигахме до „Борисовата градина“, сядяхме на пейките в началото на алеята вляво от входа. Понякога се отбивахме в сладкарница „Цар Освободител“, по-късно в „Роял“. И двамата имахме особен вкус към сладките неща и никога не отминавахме любимата малка млекарница „Толстой“ в началото на „Дондуков“. Там още с влизането му поднасяха екмек-кадаиф с каймак. А в съседната колбасница на Докузанов той високо заявяваше: „Един министерски кокал!“ — и получаваше прясно одялан, но все още достатъчно месест топъл шунков бут, който, сготвен с фасул, беше едно от любимите му яденета. Изобщо той не беше придирчив за яденето — никога не правеше въпрос, защо му се поднася това, а не друго, не критикуваше, всичко одобряваше. Обичаше да има кромид лук на масата, който не режеше, а трошеше, като го притискаше здраво с ръка върху стола под себе си; а пресния лук захапваше само откъм опашката, като казваше, че така се става чорбаджия. Храненето си приключваше отведнъж, сякаш с нож прерязваше, и никой не можеше да го накара да тури в уста нищо повече. Имаше и чудната способност да каже: „Имам 15—20 минути свободни, ще си подремна“ — и веднага заспиваше. . .

При общите ни разходки приятелите му обичаха да се шегуват с мене, че „прокурорът“ (майка ми) е изпратил охрана. Защото той имаше слабостта да не може да откаже, когато го викаха „да се почерпят“, а после трудно ставаше. Още първата чаша направо го „хващаше“, той ставаше приказлив, много духовит и желан за всяка компания. Ала сам той никога не сещаше и не внасяше в къщи никакъв алкохол. Дори на празничната трапеза редовно многокъсно ни идеше наум, че в такъв случай се пие наздравица. Никой не чувствуваше липсата на виното. И обикновено нещо беше у нас вино да се превърне в оцет. . .

И в семейния химн, съчинен от баща ми и Лилиев (а може би и други — към 1914 г.), куплетът за баща ми гласи: „И даже нашият тати, по цял ден шо се клати с познати-непознати, и той играй танго.“

Спомням си от своята придружителска дейност: маса на тротоара пред „Зеления кон“ на ул. „Витошка“. Седят Кирил Христов, баща ми и аз. Двамата разговарят и бавно-бавно отпиват от чашите си, аз явно проявявам нетърпение и сигурно им броя глътките, защото изведнъж Кирил Христов се обръща към мен: „Знаеш ли, че всеки поглед на твоите хубави очи е капка отрова в нашите чаши?“ — Изискано изречено, но ме прикова на мястото ми така, че не бях в състояние нищо да зная. . .

Една от причините да ме води със себе си при пътуванията си из страната беше здравето му. Още в кореспонденцията си от 1903—1907 г. той често говори за различни болестни усещания — треска, главоболие, сърцебиене, безсъние и др., докато на 5.II.1906 г., вече след женитбата, пише от Шумен до с. Садина, гдето майка ми учителствува: „... . Ще повярваш ли, душеника, това, което ще ти съобщя? — Аз сам още не съм го повярвал: преди малко ме освободиха от солдатлъка. „Органично разстройство на сърцето“ — нарекоха причината. Никога не вярвах, че за такъв малък недостатък, какъвто е този моя, ще сполуча да се отърва от военщина-

та. . . А то напук, вижда се, благодарение лековете, които взимах 2—3 дни, сърцето ми е свършено спокойно — само ме боли, — което не е друго освен неврастения.“

Да, сърцето. . . Той малко говореше за себе си. Само понякога си спомняше най-вече живота по селата, които е обикалял с майка си — учителка, и баба си, за която особено обичаше да си спомня: когато сядахме да се храним на празник, той казваше как баба му викала в такъв случай: „Сла (ва) боже, доживяхме. . .“ и благославяла трапезата; спомняше си как из чирпанските села, гдето върлували разбойници, щом вечер прошумолявало нещо във, баба му силно извиквала: „Мари, я дайте пушката да му задимя на този г. . .!“ (цензурата е моя) — и лошите хора бягали. . . Как по-късно, когато, вече чиновник в училищната инспекция в Ст. Загора, живеел само с баба си, като го гледала, че много чете, тя нареждала: „Димитре, Димитре, стига си чел — ша станиш малянфилик (меланхолик), ша та увълнят!“ (уволнят). Как, когато метяла, и той ѝ забелзвал, че вдига прах и разваля въздуха, тя отвръщала: „Чунким има въздух!“ И при всички тия спомени той весело се смееше, а най-вече когато цитираше със старозагорско произношение, как при всеки удобен случай тя не пропускаше важно да каже: „Гато бяхми учитйълки“. . .

И по тия села като дете той често боледувал от гърло. Говореше за някакъв лечител Мен-теш, който жестоко натискал, издърпвал езика и бършел гърлото с нишадър. Много вероятно е тия боледувания да са допринесли за незадоволителното му здравословно състояние. . .

Баща ми не се оплакваше, но понякога извърщаше протегната ръка с дланта нагоре така, че ясно се виждаше как пулсира артерията, и наблюдаваше — и показваше и на нас — как прескачат и избързват пулсациите. Той имаше умерено повишено кръвно налягане. Знаеше страданието си и много се интересуваше от разни лекарства. Още през студентуването ми в къщи валяха реклами и лекарствени мостри. Той разчиташе всичко и казваше: „Става ли това за мене?“ Имаше някаква особена вяра в медицината и това, струва ми се, беше и една от причините за настояването му аз да следвам медицина. С мене той се чувствуваше сякаш по-сигурен. И затова, когато като член-делегат на Д-вото на журналистите към „Стрела“ трябваше да пътува за проверка, как става разпространяването на вестниците по места, той ме водеше със себе си — вече през 1936—1937 г. Така обиколихме първо северозападната част на страната — Белградчик, Видин, Кулата, Оряхово, а после — Стара Загора, Нова Загора, Казанлък, Карлово, Сопот.

Интересно беше пристигането ни в Казанлък. Още преди да влезем в града, баща ми сподели с мене специалния план, по който трябваше да действуваме, защото тук е Чудомир, който е превърнал дома си в хотел за всеки пристигнал в града познат. Спряхме в хотел „Балкан“, изпълнихме всички формалности, внесохме вещите си; беше привечер, трябваше да се раздвижим, да помислим за вечеря. Но едва излезли на тротоара — и ето насреща самият Чудомир. Вдигна цяла кавга, влезе в хотела, отписа ни и ни поведе към дома си. До късна нощ не секнаха забавните приказки на двамата майстори на словото и хумора. Накрая се разбра, че Чудомир имал и друго хоби — да ходи из пазара; на другата сутрин беше пазарен ден и той трябва на всяка цена да заведе баща ми да разгледа — и да си купи „зимбил“. На сутринта се събудих от оживен, шумен разговор — Чудомир и баща ми се бяха вече върнали и разпалено коментираха под силното впечатление, което беше направила на баща ми пъстрата картина на пазара — за съжаление проспана от мен. Баща ми стискаше в ръце шарения „зимбил“ — който се оказа пазарска торба от рогозка, със зелени украшения. . .

Пътят ни продължи през подбалканската долина. Спряхме в Карлово. Стгам той особено държеше да ме заведе до Сопот с местното превозно средство — шарена, украсена бричка, която, струва ми се, имаше някакво особено име. Наистина, такова нещо не бях, а и след това не съм вече виждала. . . Баща ми се възхищаваше от всичко, което ми показваше — от Боримечката, изправил се в Клисуре на фона на Зли дол, до бръснарницата на Хаджи Ахил в Сопот и стаята с вишнево сладко в метоха. А на Гълъбец и Козница не можеше да се налюбува на изгледа, който се разкрива оттам.

Той изобщо много обичаше да пътува. Качваше се обикновено в последния вагон, излизаше на задната платформа и с гръб към посоката на движението не откъсваше очи от изоставашата след влака панорама. Особени чувства имаше към презбалканския железен път и често

повтаряше, че трябва да ме заведе там, разправяше какви красоти се наблюдавали от влака при завоите на осморката, говореше за Кръстец, за Балкана, за самото Търново — за него то беше най-красивият наш град. И винаги завършваше: „Непременно ще те заведе“. . . А сам той дълго преди прокарването на презбалканската линия е прекосявал Балкана в двете посоки. В едно хубаво писмо от 26.X.1903 г. той описва преминаването си през Шипченския проход до Габрово, на път за Шумен, на новото си местоназначение в училищната инспекция. Сам той е писал достатъчно много „Пътни бележки“, в които винаги намира израз любовта му към планината. Дори в един афоризъм, в който кори „нашето племе“, той се пита за какво тогава обича България и казва: „Защото моето стихотворение за Здравко е искрено.“ И като изрежда за какво я обича, между другото стои: „... или въздуха, слънцето, планините, които аз тъй много обичам? . . .“

По-късно той опознава и други планини — Рила, Родопите, Пирин. През Пирин минава три пъти — от Мелник, през Демиркапия, Папазгьол, Добринище. В 1932 г. изминах и аз този път. Пътувахме с катъри. Тогава нямаше хижи, ношувахме под Демиркапия, до трите реки, край грамаден огън, който успяваше да прогони студа само от обрънатата ни към него страна. Баща ми през цялата нощ завиваше гърба ми. След Добринище от Разлог отидохме до Василашките езера, гдето баща ми и Константин Константинов се снеха в една пробита лодка до брега. Хубава снимка, която изчезна, след като бе поместена по повод една годишнина от смъртта на баща ми във „В-к на вестниците“ или „Дума на бълг. писатели“.

Той обичаше и Костенецкия балкан. По някаква случайност бяхме попаднали в този скъп курорт може би към 1921 г. и оттогава много често летувахме там. Летуването тогава продължаваше от края на едната учебна година до началото на следващата. Костенец беше истински балкански курорт, тишината на който се нарушаваше само от шума на реката и водопада. Всичко шестнайсетина вили, потънали в гориста растителност, далече една от друга; без електричество, без удобни съобщения и снабдяване. . . Разбира се, баща ми никога не можеше да остане да почива — той идеше срещу празник и на другата вечер си тръгваше. Обикновено пристигаше пеш от гарата и така го и изпращахме, като дълго гледахме от височината над селото как се отдалечава, от време на време се спира и се обръща, после се превръща в точка и изчезва по пътя към гарата. . . Голямо развлечение за цялото ни семейство едно лято беше поканата на Ст. Мавродиев да го посетим в съседство в родното му Сестримо. Не помня колко часа трая пътуването ни дотам с обикновената конска каруца по най-силния пек. Пристигнахме почти на мръкване. Домакинят се застыга да върви за „пъстърва“, като нареждаше „риба се с риба прощава“. Но домакинята излезе достатъчно предвидлива и когато след 2—3 часа се наядохме с боб, баща ми с патос задекламира: „Риба се с риба прощава — Сен Мавър с фасул ни гощава.“ А ние го навихме на пръст и го повтаряхме по целия път назад, пък и дълго след това при случай. . .

Най-дългата почивка беше около една седмица през 1935 г. Дошъл беше с последното действие на „Маскарад“ и довърши превода там. Той обичаше разходките из планината, по дефилето, по околните височини. Особено интересни биваха вечерите след такива излети — докато бяхме по-малки. Вече налягали си в тъмното, почвахме да гадаем — какво ли е сега там, на Юркова поляна например, и какво да ти дадат би станал и отишъл сега там, или докъде би могъл да отидеш в тъмното и какво ли ще срещнеш. . . И говорехме, говорехме, докато един след друг започвахме да отпадаме от разговора. Дори през 1935 г. той пожела и се изкачихме на близкия връх „Бунара“ — но пролича, че не беше вече по силите му. . .

Ще завърша с още един спомен. Последния месец от живота си той прекара повечето в къщи, но не престана да работи. Всяка сутрин ставаше рано и ме изпращаше до вратата — аз работех вече в близко село, но се връщах вечер, за да бъда около него нощем. Преди да постъпя, бяхме ходили заедно да видим кое как е. Той правеше проекти — след като се ремонтира стаята, която ми се даваше за жилище — как ще я обзаведем, ще я застелим с балатум; как той ще дойде с машинката си и ще работи при мене. Вечер, когато се връщах, той ме посрещаше със своето „Какво е пулужението?“

И последния ден: и сега го виждам, застанал в рамката на вратата, с вдигнати над челото очила. Ние с майка ми се бяхме току-що върнали от погребение на близък. На въпроса му,

какво има там, на гробищата, майка ми необикновено се разприказва, колко било хубаво, цветя, спокойствие. . . Той я погледна изненадано и с някакъв особен израз рече: „Да, но да не сме ние там. . .“ И след малко добави: „А колко много ми се работи и колко много работа имам!“

Той беше очаквал края; беше оставил писмо до колегите си в „Стрела“ — което не видяхме. А под възглавницата му се намери една брошурка „Къде са мъртвите?“.

\* \* \*

Спомени, спомени. . . Не бих казала — колкото и да се натрапва, — Дебеляновото „лишни“. В последно време писането на спомени стана „на мода“, така да се каже. И почнаха да ваят спомени. Само че някои те карат да се хванеш за главата с явната неосведоменост на автора и дори да се възмутиш от смелостта и недобросъвестността да се пише по чуто-недочуто и речено-казано.

А след като изчезнат онези, които знаят и все още помнят нещо истинско, ако не ги изнесат, можем да си представим каква ще бъде „документацията“, от която ще черпят сведения идещите след нас.

## ПИСМА МЕЖДУ ИВАН РАДОСЛАВОВ И ТЕОДОР ТРАЯНОВ

*Стоян Илиев*

### II

Писмата на Иван Радославов са толкова близки по съдържание и проблематика с тези на Траянов, че те идват, за да запълнят празнините в кореспонденцията на неговия приятел.

7 февруари 1928 г. „Драги Тодоре, току-що получих „Хиперион“. Книжката ме зарадва твърде много — толкова пулс, толкова живот. Не знам дали сам чувствуваш какви са тези работи, които даваш в „Пантеона“? И тия, които са в тая книжка! <sup>1</sup> Класическо творчество! Те са доказателство за глъбината на духа, който като неизчерпаемо морско дъно изхвърля ярки и красиви корали! И най-много ме зарадва, че тъкмо работя над един проблем в твоето творчество, открих великолепни доказателства на мислите си! Работя вече над главата за символизма и страниците, които непосредствено те засягат. Надявам се, че в един сполучлив синтез съм дал пълна и точна характеристика на делото ти. Затова тъй бедни ми се струват „изследванията“ на нашите приятели досега върху тебе. Ще ти пиша по-подробно и затворено писмо. Но потърсвай писмата, защото ми се струва, че не получаващ някои от тях. Много поздравя.“

20 февруари 1928 г. „Тодоре, изпратих вчера на Минчо 3 рецензии и „По повод“. Писах му, но нали знаеш, че главата ми не увира лесно. Колко е противно, че и за тия работи трябва човек да се ядосва и мисли. Затова пиша и на тебе. Не е ли по-добре да открием книжката с есето за Белински,<sup>2</sup> а двете други статии да останат в „Идеи и критика“? Струва ми се, че Белински заслужава това, пък и реда на проблемите запазваме. Освен, разбира се, ако ти излезеш на първа страница на книжката. Тогава да остане след „Пантеона“. Но мисля, че по-добре е по първия начин.“

10 юни 1928 г. „Искам да напиша за „Пантеона“-ти. Който умее да вижда и да мисли, само той може да разбере какви лазури и необозрими небосклони разкрива той! Колкото и да

<sup>1</sup> Хиперион, 1928, кн. 4: „Към красотата“, „На меченосеца“, „Умиращият лебед (В памет на Яворова)“, „Скарданели (В памет на Хьолдерлина)“, „Последния син на Хайне“.

<sup>2</sup> Пак там, кн. 9—10.

съм неспособен при делничната обстановка да пиша за празнични и тържествени събития, сигурен съм, че и при най-прозаични обстоятелства ще намеря дух за това.“

23 юни 1928 г. Радославов се оплаква от самотата и скуката в Пловдив, които го правят не само „професионален писател“, но и „добър кореспондент“. Но той няма на кого друго да пише освен на Траянов: „С тебе, освен скъпи лични връзки, толкова общи работи ни свързват, че преохотно се заемам с перото.“ Той е съгласен, че статията му „Делото на българския символизъм“ наистина е излязла твърде вдъхновена и пояснява: „За тия неща, за които целият ми живот отиде ей така, не мога иначе да пиша. Пък може би това изобщо е в натурата ми. Не един път сме говорили, че наивни и възторжени, каквито сме, едва ли няма да останем и до края на годините си такива. Това личи в живота, а още повече и в литературата. Кой какъвто се е родил. Може би пък там е и силата ни и това дава значение на делото ни.“

10 юли 1928 г. Радославов не може да си обясни „голямата популярност на Николай Райнов сред публиката. Той е една загадка за читателите и за критиката. Аз мисля, че тази загадка съм дешифрирал.“

17 юли 1928 г. „Колко малко приятели имаме, наистина, Тодоре! Не се съмнявам, че ако бяхме по-безлични, по-посредствени, нямаше да имаме толкова неприятели. Това нека поне да изкупи горчивините ни, които, изглежда, няма да престанем да гълтаме, докато живеем. Съдба! Аз винаги съм бил убеден, че такива хора като Петко Росен не могат да преодолеят чувството си на ревност и озлобление. Изглежда, че за своите неудачи в литературата тия хора държат нас за отговорни!“ Петко Росен и Ботьо Савов са „малки дребни хора!“. Радославов ги осъжда за недостойното им държане към хиперионовци: „Но нека се надяваме на времето и на нашето дело!“ Той храни особено големи надежди в бъдещата си „История“, която за разлика от някои академични изследвания ще подчертае „веднъж завинаги“ тяхното „скудоумие“ Само живот и здраве да е и всичко ще си дойде на мястото!

20 юли 1928 г. На него му се иска отново да се върне към Белински, защото го е чел от преди двадесет години: „И какво значи време, опит, преживяване! Като че ли съвсем нови неща четеш! Сега самият образ на „неистовия“ Висарион се очертава в най-малките си линии в съзнанието ми. Клетия Белински! Като четеш работите му днес, чувствуваш каква съвест е бил той за съвременната му руска литература.“ Този „знаменит човек“ бил принуден да воюва „против писателското самодоволство“. Той го поразява с критическата си съвест, проникателност и разбиране.

1 август 1928 г. „Чета едно изследване на Пипин върху Белински. Не можеш да си представиш какво поразително сходство между неговата епоха в Русия и нашата днес! Картината е напълно нашенска!“ На Белински му се е налагало да търси две-три хиляди читатели за списанието си, и то в необятна Русия. Великият критик се оплаква, че неговото списание слабо се разпространява, защото вкусът на публиката бил много посредствен и тя не правела разлика между хубавото и лошото. Той се ядосвал на някаква руска история на литературата, писана от немски автор, в която писатели като Булгаков се представят дори като по-големи от Пушкин. Белински само се готвел да пише история на руската литература, за да може да се противопостави на „тази гавра“. Всичко това много напомня на Радославов за съвременната българска действителност. От картината, която рисувал биографът на Белински, се виждало, че всичко създадено в тази област е „предистория“. Каква би била руската литература без Белински?

Радославов продължава: „Малко по малко се превръщам в професионален писател — самочувствието ми взема да става такова. Доказателство: желанието ми да приказвам за литература в писма — нещо, което досега ми е било тъй чуждо и едва ли не се изчерпва — вече за 20 години с няколко писма преди години до тебе. Това поне си спомням. Това може в някои отношения да е добре, но мен лично не ми харесва!“ Неговата „История“ малко позакъснявала, защото той всичко преобръщал с главата надолу. Обогалявал я откъм документалната ѝ страна, но схемата ѝ била съвсем готова. Ето как планира той своята „История“: „Българският реализъм от 90-те години.“ Предполага, че за 1—2 месеца тази глава ще бъде напълно готова, а за останалите му е необходима още една година. Засега писането му спорело, все повече и повече се увличал. Той щял да предложи: увод, предтечи, романтизъм — Иван Вазов; естетически еkleктизъм — Пенчо Славейков; символизъм — Теодор Траянов. Мисли да озаглави

историята си така: „Петдесет години литература“ (1880—1930) и намира това заглавие за най-подходящо. В тези няколко глави трябвало да включи, макар неизчерпателно, и един доста документален материал от факти, което щяло да му отнеме доста много време. Изобщо трябвало да се утвърждава историческата гледна точка в литературата.

9 август 1928 г. „Стефанов<sup>3</sup> от Плевен обажда ли ти се? Що не го кандардисаш да дойде за ден-два тук? Ето един истински човек — ето литератор. Поне да пише — да се пообажда от време навреме. Той и Моис, въпреки разликата в много отношения между тях, са животът в „Хиперион“ от новото поколение. Разбира се, опитът, културата и складът на Стефанов надвишават на Бенароя. Но и последният е полезен — разбира се, и осторожност. Той си е твърде своенравен и своеобразен — пък и упорит. . .“; „И аз съм загазил — освен дето по-спокойно живея, т. е. имам какво да ям и къде да спя, — положението не се е съществено променило: едно копче не мога да си купя. Чудя се, като гледам как толкова посредствености намират издатели и подлости; честния, мислещия читател, който е толкова рядко явление у нас! Ето ти например. С такова дело, което дава образ и осмисля цяла епоха, не можеш да намериш някого, който би поискал поне да ги издаде, ако ще би просто за самото издание! . . . Какво да правим, Тодоре! Твърде рано сме се родили в тази малка, не само материално, но главно духовно бедна страна! Добре се чувствуват Вл. Василевци, Пундевци, Ив. Мешековци! Ще дочакам ли по-добър ден!“

„. . . Твърде тежка е историята с Елен. Счупено е, приятелю, връщане няма, поправка — съвсем. Колкото по-скоро свърши, толкова по-добре. Струва ми се и за самата Елен, която е дошла навярно до убеждението, че е станало нещо непоправимо. И за нея лично отстраняването е необходимо. . . Ако си го решил вече за себе си, а навярно си го решил, иначе не може да бъде, стори го. Имаш моето съгласие от сърце.“

„Тук беше малкият Спасов. Той ми говори, че Вл. Василев се обърнал към баща му да стане издател на „Златорог“. Това показва, че те са зле материално, след като морално не съществуват за българския читател. . . „Хиперион“ трябва да удържи зловните му нападки. Първо, ако тия хора отсреща биха казали нещо, макар каквото и да било то, да имаха една по-честна мисъл, да не беше толкова котерийна *литературата*, която правят, бих съжалявал, че спира едно списание. Но то е *мъртвородено*, няма място за съжаление, ако би свършило.“

„Скъпи приятелю, че се разправяш там с житейски мизерии — това ми е ясно като бял ден. Какво да се прави — орисия! Каквато ни е залюляла, такава ще ни закопай! Кой ни е крив, като сме се родили в тази нещастна страна с повече чувство за достойнство и гордост човешка! Пък при това с повече пламък в сърцето и оправдание на земята! Кой знае — ако се живее повече — може нещо и да се оправи — иначе ей тъй ще си отидем, немили-недраги, излишни даже. . . Щастие то да твориш, ясно е, никога не върви с житейското благополучие. Кой знае още какво има да дойде? Аз отдавна съм се установил на формулата: което е станало, трябвало е да стане. Своята съдба няма да измениш.“

29 август 1928 г. „Работата ми по „История“ върви и напредва. Сам се убеждавам, че при тия отвратителни условия на жите-битие (адски горещини, комари), намирам сили да я карам. Увеличило ми се е даже вдъхновението. Нека дойде някой и да ми каже, че литературната критика не е едно творчество като това на „чистото“ изкуство. Аз съм убеден, че състоянието, което преживявам и изпитвам, е същото, което изпитва художественият творец, който пише разкази или каквото и да е друго. Творчеството на мисълта, а не умуването, разбира се, е такова наслаждение, каквото е всяко друго дело на духа. Защото е творчество най-напред и най-главно.“ Радославов съобщава, че е написал главата за реализма на 90-те години и я намира за „интересна и оригинална“. Той търси материали за „закръглянето“ ѝ, след което ще смята, че е напълно готова. Той иска да избяга „банализиращия извод на нашите учебници и истории“. Ще постави на колене всички противници. Той успявал да преодолее провинциалната скука и продължавал да твори. Изглежда, че го бивало и за „кабинетен стол“. Всеки ден като по програма сяда и човърка. Успял да се справи с Б. Ангеловата история! Учуден е от безвкусието на нейния автор.

<sup>3</sup> Константин Стефанов.



28 октомври 1928 г. Успял да приключи с главата за Кръстевия и Пенчо Славейковия еkleктизъм и се готви да мине към символизма. Той пристъпва към този въпрос с голяма охота и ако щете — с вдъхновение. „Това, което е нашият собствен живот, наша собствена съдба. Най-голямото ми удоволствие е това, че можахме да дойдем на тази тема ретроспективно и спокойно да я превърнем в страници, които са станали история. Интересно е само чувството при работа: лично аз не съществувам за нея, чувствавам се в един свят от силни духове, които ме завладяват и изискват неизменна адмирация.“ С една дума, той изпитва същите чувства, каквито и художникът, когато създава своите произведения.

30 октомври 1928 г. Оплаква се от апатията, която продължава да го държи. Боли го гърло и го гази треска. И „от друга страна — как да не те улови апатия? Да хвърлиш толкова мисъл в тази пошла до отвратителност съвременна българска литература, да си пожертвувал най-скъпото от годините и младините си, да си дал толкова много и да видиш как всичко това остава „празен звук“, глас в пустиня, кажи, не може ли това да докара до апатия, дори и най-коравия и упорит човек, какъвто е приятелят ти?“ Тяхната дейност се свежда до копаенето на кладенец в съвременната духовна и културна действителност, в която миналите авторитети са на почетно място. „Докога клеветниците ще шествуват безнаказано? Отвратително, братко.“ Той се чувства отвратен до дъното на душата си.

5 ноември 1928 г. „Скъпи приятелю, това, което ми съобщаваш за спирането на „Хиперион“, ме огорчава твърде много. Би било една загуба — не само за нас и движението, но за нашата клета литература! Има още толкова много да се върши, толкова далеч сме от края! И какво би станало? Представи си каква би била радостта на противниците ни, които толкова го искат. Какво тържество би било това за хамцината и за посредствеността! Горчиво ми става още и затова, че въпреки толкова работа, толкова живот, кръв, нерви, дадени за тази литература, „Хиперион“ не може да намери издател! Какво положение — безотрадно, глупаво. После като си помисля, че толкова бездарни хора намират издатели, намират възможност да пускат на бял свят „съчиненията си“, а ти още не намираш, па макар и аз, някой, който да направи жертва, за да ни издава, не само е горчиво, но и болно ми става! И тъй ще бъде дълги години в тази нещастна страна, докато дойде време даровитото и талантливото да не бъде смесвано с глупостта и бездарността. Но кога? Уви! Скъпи приятелю, кой знае кога? Във всеки случай ние никога няма да ги видим. Разбира се, ако Митьо съвсем не може да продължава, не ще имаме моралното право да искаме някакви жертви от него. Но, струва ми се, че той е така захипнотизиран от „Хиперион“, че едва ли ще го стори.“

Радославов се оплаква, че Митьо не му изпраща ръкописите в коректура и си е присвоил правото да му бъде „душеприказчик“. Той се бил оплел като в кълчища и ако не склучи заем, ще фалира. В рубриката „По повод“ се готви да удари проф. Младенов: „Докога тая посредственост ще заблуждава света и ще светотатствува с изкуството?“ Не бивало да се изпуска възможността този професор да се „ликвидира“<sup>4</sup>.

9 декември 1928 г. Прочел последната книжка на „Хиперион“ и по този повод му хрумнало нещо, което иска да сподели. Много хубаво впечатление му направило списанието: „Колко пулс и темпераментност! Даже на Фурен<sup>5</sup> — знаеш ли, че е добра работата? От „Албена“ на Йовков в „Златорог“ (навярно си я чел) е нещо много по-добро? Особено ме радва участието на младия „философ“ в редактирането.“ Той е убеден в това, което пише за Траянов, защото от Пловдив има възможност по-добре да наблюдава положението и значението на групата „Хиперион“ изобщо. Тази група се намира в такъв „остракизъм по отношение на официалната култура в България, че това носи големи неприятности. Но ние сме твърде безсилни и в това безсилие съзерцаваме как се подронва собственото ни дело. Време е делото на „Хиперион“ да се превърне в плът и кръв, да се почувствува в живота, да се наложи.“ Трябвало вече да се говори и действува в името на големите културни цели и задачи. Каквото и да правели противниците, движението се наложило в съзнанието на всички, то се превърнало в история, която трябвало да признаят не само враговете, но дори и „приятелите“. На Радославов му се стру-

<sup>4</sup> Хиперион, 1928, кн. 9—10, вж. „Проф. Младенов хвали символизма“.

<sup>5</sup> Светослав Фурен. Магията. Хиперион, 1928, кн. 5—6, 7, 8 и 9—10.

ва, че „Хиперион“ трябва да „поразшири полето на задачите си: от чисто художествено да се превърне в културно-обществено. То трябвало да заприлича на списанието на техните френски събратя — „Меркюр де Франс“ — пълен изразител на съвременния френски дух.

Иван Радославов предлага същата програма за насоките на сп. „Хиперион“, с която се открива неговата седма годишнина: „Хиперион“ не е един случаен литературен факт. Той става изразител на проявилата се воля за *по-нататък* в нашата художествена и творческа мисъл след изживяването на Кръстев-Славейковия период. Той дойде да обедини пръснатите усилия на Млада България, да изрази схващанията ѝ, да осмисли делото ѝ. Никой днес не може да отрече, че през изтеклите години това не е извършено с успех и че в съзнанието на българското общество образът на движението, което представляваме, не е вече един образ достатъчно ясен, очертан, изрязан.

И вече не там са главните задачи на списанието.

По нашето дълбоко убеждение ний влизаме в един ликвидационен период от нашето литературно развитие, което налага една преоценка на създаденото от родния творчески гений в продължение на една история от петдесет години. Винаги в унисон с пулса на времето и изхождайки от своята собствена традиция, „Хиперион“ ще се постарее да свърже извършеното от неговото поколение с това на предшествениците от миналото, като по такъв начин се издигне от чисто литературно-художествена до широко културно-обществена проблема.

В реда на тия идеи „Хиперион“ почва *седмата* си годишнина. Но ако за всяко начинание е потребно подкрепа, толкова повече тя е необходима за едно живо дело. Ний не си правим илюзии: живо дело иска лептата на живи хора, на такива, за които литература и изкуство не са забава, а подвиг и жертва; не са случайна проява, а първо и най-главно условие за самостоятелно голямо и трайно национално битие. Те не са мнозинството днес, но утре те ще бъдат това. Към тях преди всичко се обръщаме и на тях се надяваме.

Другите не ни интересуват.“<sup>6</sup>

23 декември 1928 г. „Току-що прочетох във вестника, че Димо Кьорчев починал. Заболя ме — не като близък човек мене лично (ти знаеш, че приятели близки не сме били), но като близък нам на движението. На времето, когато трябваше да се пробива партина за идеите ни, той се яви тъкмо навреме. . . Той има заслуга в това отношение. И мисля, че „Хиперион“ не може мълчаливо да го отmine. Ще бъде добре Трифон (Кунев) да напише 1—2 страници спомени — чисто литературни. Той може да направи това с вкус и топлота. Непременно. Замоли го и от моя страна. Пък ако можеш и ти! Аз може би ще изпратя малка статийка, чиста литературна критика.“<sup>7</sup>

31 декември 1928 г. Радославов отново подканя Траянов да публикува някоя бележка или съобщение за Димо Кьорчев.<sup>8</sup> И той щял да напише една-две страници, за да подчертае неговото дело в историята на българския символизъм. А по случай смъртта му не би било лошо да се публикуват няколко страници от есето му „Тъгите ни“.<sup>9</sup> Това си заслужавало, защото са „първите законодателни страници“ на движението, написани с голям ентусиазъм и патос. Това есе се превръща в „истинска платформа на новото самочувствие“. Всичко, което принадлежало на тяхното движение, трябвало да заеме своето място, колкото и малко да е то. Споменатото есе на Кьорчев го отвежда към онова време, когато всичко било заложено на карта за един нов идеал.

Чел в „Зора“ някаква бележка на Бадев за българската литература през миналата година, която го възмущава: „И после се питам: докога скудоумието и бездарното дилетантство ще имат почва в тази нещастна литература? Чети я, ако не си я чел, куриозна е. Ще видиш колко снизходителен е към тебе, а новата българска поезия се откривала с Лилиева — разбира се, но този господин нищо не разбира от литература. . . Възмущава ме собствено не това, че подобни недомислия са възможни у нас, а сериозни уж вестници могат да мислят, че това е умно, твърде умно да го поднасят на търпеливия български читател. Но има толкова фалш и

<sup>6</sup> Хиперион, 1928, кн. 1—2.

<sup>7</sup> Хиперион, 1929, кн. 7. „Страници от литературна история“.

<sup>8</sup> Пак там, кн. 1—2. „Литературно сътрудничество с Димо Кьорчев“.

<sup>9</sup> Пак там, кн. 3. Фрагмент из „Тъгите ни“ от Димо Кьорчев.

подлост по тази грешна българска земя. Такава е психологията на парвенюто. Колко е възмутително това, но колко е тъжно и печално, Тодоре! Някога те не ме засягаха, но сега съм станал толкова чувствителен към тях! Просто чувствавам, че се троя. По-добре беше, ако не попадаха в ръцете ми. Но нали не живея на друга планета, пък освен това съм и на такова място, където не можеш да се отървеш от тях.“

22 януари 1929 г. „Към края на този месец ще искам непременно да дойда в София и ще говоря лично по въпроса. . . Дано и този път не мине лисица път. Бедният български театър! Кой не се учи на неговата глава да бръсне! Просторът е добър. Вчера се проведе чествуването на Вазов. Това, което приказвах, направи дълбоко впечатление по оригиналността на изнесения възглед за Вазов в историята на българската литература. . . Слушаха ме със затаен дъх. Пък и аз бях в дух.“

23 февруари 1929 г. „Митьо не се е обаждал напоследък, а ти навярно кой знае с какви неприятности се разправяш, та няма защо да се надявам да ми пишеш. Дойде ми наум за „Хиперион“: изпратих материал, но не знам нищо какво става с него. А трябваше вече да излезе. Това влияе върху работата — особено на мене: ако нещо няма да излезе, половината ми желание и вдъхновение за работа се изпарява. Би било нерадостно сега да спре. Мисля си, в някакъв случай би трябвало „Хиперион“ да продължи.“

Имам все нещо готово. Написах за Л. Каравелова,<sup>10</sup> с който не е зле да се открие книгата — главно да подчертаем сериозното си отношение към всяко жизнено и творческо дело в литературата ни. Трябва да призная, че впечатлението, което получих при препрочитането на работите му, е неизразимо. Това е цял великан — голям белетрист, несъмнено най-големият от живите и умрелите български разказвачи. Делото му просто е Омировски епос на целия ни живот! Стил, език! Словата просто горят у него. Ако не бях зает с толкова други работи, просто с наслаждение бих се захванал да му напиша монография. И какво целокупно творчество! Какво богатство на вътрешния мир! Цял Балзак! Чудно ми е, че такива големи духове като Ботев и З. Стоянова и такъв голям белетрист като Влайков, не са се учили у него.“

Той се готви да пише и за Лесинг.<sup>11</sup>

13 февруари 1929 г. „Как отива „Освободеният човек“? Чакам с нетърпение да го имам. Нужни ми са вече твърде много твоите работи. Гледах реклама във вестниците, че „Хемус“ поема издаването на „Златорог“. Все още се намират невежи да се опитват да съживят това охтичаво издание. А може би главно спекулативни съображения са играли първостепенна роля: нали „Златорожци“ са близко до фондове, министерства и пр. Няма ли най-после да дойде край на тази нравствена и литературна мизерия у нас! Продължавам, но не в такъв темп, да работя върху книгата си. Справки с документи и преглеждане на списания твърде утежняват по-скорошното ѝ завършване.“

„Положението ми от ден на ден става по-критично — във финансово отношение, разбира се. Дългове и батакчилъци колкото искаш. С тази мизерна заплата не е възможно да се кара дълго. Започнаха старите истории с кредиторите. Дано може да стане това, за което говорихме в София. Тогава бих се понаредил повече и грижите не биха влияли върху настроението за работа. Виж какво мислят по това Харизанов и други. . .“

„Ако срещнеш Моис, кажи му, че тия дни ще му изпратя извадки от „Историята“ да помести някъде и същевременно ще му напиша. Говори с него и затова, дали би могло и срещу някакъв редовен хонорар да сътруднича в „Търговски вестник“? Ст. Атанасов наклони ли вече да вземе „Идеи и критика“? Колко би се угълбило положението ни, ако биха могли да излизат! Главно публиката окончателно би определила отношението си към нас и към тях. В това съм дълбоко убеден.“

5 март 1929 г. „Вчера видях в „Лъч“ поместена извадката ми, но ме ядоса, защото установих твърде много, и то груби грешки. Какво да се сърдя на редакцията, когато изглежда Моис не е дал да се препише на машина, за да не се излагам. Най-главното е, че съм далеч от София и не мога да сверя коректура. Сега почнах да пиша всичко на пишуща машина, също и за „Хиперион“. Не мога да изляза наглава с това писане и при това, този почерк.“

<sup>10</sup> Хиперион, 1929, кн. 1—2.

<sup>11</sup> Пак там.

„Почти намерих за не без значение едно мое сътрудничество в „Лъч“ — главно че може да имаме една позиция във всекидневния печат и да не чакаме само излизането на „Хиперион“, гдето много работи след известно време остават без значение. Ако, от друга страна, в самия „Лъч“ по този начин си позволим известно „волнодумство“, нима това също така не значи нещо? Ето защо, ако ти е удобно (намирам, че най-добре ти би свършил тази работа), като видиш Тодорова, попитай го колко биха ме хонорували за едно постоянно сътрудничество във вестника си? Например за 6—8 неща в месеца? Биха ли могли да ми дадат поне 1000 лева. Те сигурно разполагат със средства.“

Радославов иска да поднови сътрудничеството си и на други места, но едва ли ще може да предлага навсякъде различни неща, главното е публиката да види, че у нас „на колко други места се печатат едни и същи работи“. Освен това той ще „получи някой страничен доход, защото *батакът* е голям, в който съм загазил“.

23 март 1929 г. „Това, което ми съобщаваш за разговора ти със (Сталева) е твърде интересно. Несъмнено е, че ако това се поставя като въпрос и особено ако подхвърлената идея се осъществи, това показва, че действително ние сме се наложили и че е настъпил краят на остракизма им — обществен по-скоро, отколкото литературен. Тъй като съм сега тук, не бих имал основания да мисля, че другаде би било по-добре, когато се каже да се прави литература. Но по две причини бих желал или бих приел: първо, защото е София и защото няма да се отразява това зле на финансите ми, които нищо не е в състояние вече да оправи. . . И, второ, главно да турим ръка на това място, където години наред посредствеността и глупостта са вредили дълбоко на българската култура, за да дойде на това положение. Ето кое преди всичко би ме *заставило да приема* едно такова положение. Но, кой знае, Тодоре! Съмнявам се, дали това би могло да стане. Дано да са се изживели всички интриги, подлости, клевети и дано грижата за културата у нас да е надвила предубеждението и често партизанското схващане на нещата. Впрочем Найденов понякога проявява известна самостоятелност, възможно е. Когато видиш Сталева, предай му отговора ми. И му благодари същевременно за добрата памет.

Нямам нищо против едно сътрудничество в „Пролом“. Кажи му, че ще му изпратя още нещо за първата книжка. Това издание ми беше симпатично още при редактирането на пое койния Кьорчев.“

23 март 1929 г. „Приятно ме изненадваш със съобщението, че тъй е узрял въпросът за издаването на „Идеи и критика“, че трябва да ги донеса вече. Ще го сторя, защото в началото на месеца ще дойда в София. Ще почна тия дни усилено да ги преглеждам, за да бъдат ако не окончателно, то поне почти готови за отпечатване на машинката. Радва ме обстоятелството, че благодарение на тебе Атанасов е успял да се измъкне от мрежата на интригите и заблудите на Райнов и др. Ще изляза прав, когато, помниш ли, много пъти съм казвал, че издателите не могат да не разберат заблудите си и те ще почнат сами да ни търсят. Симптоматично е и това, което говори и Райнов, че иска по-напред да говори с мене. Рано или късно това ще стане, защото, старий и скъпи приятелю, нашата кръв и жертви не бяха току-така: самият живот и самото бъдеще е с нас. И ако те са честни хора, прямо и искрено ще го признаят. Същото е и с Людмила. Но право да ти кажа, по съм склонен с Райнова да работя, отколкото с този господин, който само защото няма вече где да отиде и затова хлопа на „Хиперион“. . . Не е голямо морално удовлетворение връщането му. И после — какво доказателство имаме за това, че няма да се повторят неговите мизерии? Той не е бил никога характер и човек, та даже след като се е борил срещу теб, ти да му подадеш някак ръката си. Впрочем, когато дойда, ще приказваме и за това. . .“

Радославов съобщава на Траянов, че е получил „Освободеният човек“: „За мене това е празник. Издаването е великолепно, семпло, но монументално, тъкмо подходящо за делото ти. Какви мисли, какви преживявания, какви чувства събужда то в мене! Цяло едно минало, цяла една трагедия, цял един живот — този на нашето поколение, на нашия собствен живот! Аз не мога спокойно да чета, вълнувам се. Чакам да се поуспокоя, за да седна и да напиша. Въобразяваш си моята радост, като виждам как делото, за което съм се борил и което ми струва толкова човешки радости, е едно дело вече трайно, жизнено. „Послесловът“ ти е цяло от-

кровение. Добре си имал идеята да го сториш: за поети като тебе нужна е една такава програма, за да намери света пътя към сърцето си. . .“

(Ето и съдържанието на въпросния „Послеслов“ на Траянов към стихосбирката му „Освободеният човек“: „В „Освободеният човек“ е включено почти всичко, сътворено от автора в периода от 1905 до 1911 г. и поместено в разни списания, в тримесечника „Южни цветове“ и в отдавна изчерпаните отделни книги „Регина мъртуа“ и „Химни и балади“. Хронологическият ред, с малки отстъпления, е запазен.

Книгата „Освободеният човек“ е съдба. Тя е романът на един живот. Преодоляването на външноналожени и вътрешноатавистични условности е главният лайтмотив. Бран със съдбата и въплъщението на новия човек, закален в огъня на първичните стихии, изглежда да е бил знакът, под който са се раждали песнопенията, химните и баладите в тая книга. Това творчество, избухнало с юношеска самонадеяност и неудържим напор, носи в началото си в голяма степен фрагментарен характер. Липсата на опита в познанието на света и недостатъчното още съвладяване на великите и вечни тайни в изкуството са били изкупени не само от оная непорочност, при която погледът гледа безстрашно звездното небе, а и от огъня на бунтарското състояние на духа, без което истинско творчество е почти немислимо. Ала постоянното възвръщане и живеене с началните идеи и проблеми позволиха достигнатото от автора по-късно вдълбочаване и като краен резултат се получи сегашната кристализация и завършеност в очертанията на формите. Живи спойки, лежали дълго в рудницата на първата под- и свръхсъзнателна работа, по силата сякаш на някой необясним магически закон, с математическа закономерност запълваха, където трябваше, и архитектурните празноти.

По такъв начин след упорита борба на автора със себе си бе въплътен „Освободеният човек“. Авторът твърдо вярва, че характерът на художествените идеи, поставянето и изживяването на проблемите, прозодията и формата на тая книга рязко се отличават от ония на предшественици и съвременници и че „Освободеният човек“, включил плътно в гърдите си „Регина мъртуа“ и „Химни и балади“, ще заеме със същото достойнство и завоюваното от тях непоколебимо културно и историческо място.

Февруари, 1929 г.

Теодор Траянов“

10 април 1929 г. „Сигурно си зле, защото отдавна не си писал. Аз предполагам, че е така. Аз пратих на Господинкин две работи за „Идеи и критика“ за 4 и 5 книжка. Навярно ги е получил и си ги видял. Едната е за Кръстева (един хубав случай да се изкажа за ментора на „Златорог“) и другата е за „Албена“.<sup>12</sup> Изпращам от последната един екземпляр за „Пролом“ на Хр. Станев, броя, на който вярвам, че ще излезе по-рано от нашия, та да не преча. Пък и бях му обещал, а сега няма какво друго да му изпратя. Кажи му и много здраве. Нещо интересно? Не зная до тебе стигнало ли е, но тук се разправя, че в София имали намерение да ме сондират за театъра — даже приказвало се е. Не зная доколко изобщо това е състоятелно, но затова оправдава мисълта ми, че рано или късно ще ни потърсят. Това е неизбежно. . . Тук животът ми става съвсем студен. Скоро ще стане невъзможен. Така съм се забатачил. Пиша вече за „Освободеният човек“.

12 април 1929 г. „Навярно улисан в тревоги и грижи, не си смогнал да ми напишеш нещо досега. А за мене писмата ти в тукашното ми доброволно изгнание са „светъл лъч в тъмно царство“. Не затова, че идват от София, а защото са от тебе. София е също тъй потънала в морална и духовна мизерия, за да я мечтая в това отношение като някакво избавление. Към нея се стремя по силата на необходимостта, защото тук ще си объркам съвсем сметките и главното, защото ти си там. . . А, както човек живее, и крои духа си. Освежава се. Литературата не е някакво мъртво, без пулс занятие, а живо дело, с което всекидневно живеем.

Получих „Хиперион“. Книжката бие с пулс. Каквото и да се отрича на списанието, това не може да му се отрече. И после колко хубави работи! Твоите! Разказа на Коста — той действително е наш белетрист.<sup>13</sup> Какво задълбочаване и колко жизнена правда в тези психологи-

<sup>12</sup> Хиперион, 1929, кн. 4, вж. Д-р Кръстев след десет години от смъртта му. „Албена“ на Йордан Йовков.

<sup>13</sup> Пак там, „Богородични очи“ от Константин Стефанов; „Към родосъздателя“, „Ангеличният“ (В памет на Джон Китс) от Теодор Траянов.

чески екскурзии! Аз съм му твърде, твърде благодарен за посвещението. Това е тъй мило от негова страна и тъй ме затрогва! Чувствувам сърцето ми да се отваря при малко внимание — това сърце, което е било лишено от човешка радост и е загубило в една сурова бурба! Поздрави Касърова за лириката ѝ. Колко силно се различава по своята оригиналност от всички този куп стихове и стихчета, с такава помпозност поднасяни на публиката. . . Истинска лирика и пълна женственост.“

След това Радославов продължава: „Сега заседнах здраво върху една работа за тебе по повод „Освободеният човек“. Тя ще бъде твърде голяма, защото ще искам от всички страни да хвърля светлина. Твоите химни са били винаги „светая светих“ на моята душа — ти предполагаш с какво увлечение съм работил. Убеден съм, че това трябва да го сторя. . . Ще искам да докаже и литературното, и художественото, и историческото значение на творчеството ти — от „Регина муртуа“ до последните работи. Ще трябва да се събере всичко, каквото съм написал разхвърляно, защото време е и дълг ми е. Не можеш да си представиш радостта ми, която изпитвам, когато виждам как довчерашните противници се надпреварват да хвалят противника си. На нас, Тодоре, които целият си живот безогледно хвърлихме в живота на едно дело, което беше нашият собствен живот, изкупено и изкупвано до днес с толкова страдания и изпитания, колко голямо е удовлетворението ми. Аз зная, че един ден нас с благодарност ще спомнят за извършеното; но кой знае днес колко кръв е изтекло от огромната рана на сърцето, с каква мъка и с цената на какви върховни жертви всичко това е изкупено? Изглежда, че всяко истинско дело само с цената на такива жертви е било изкупувано! Кой ни е крив, че сме се родили с този благослов и с това проклетие! Което е станало, трябвало е да стане. Така е. Така съм я разбрал аз тази работа. Пък кой знае! Може да е съдено, ако не загинем от тези проклети условия, да доживеем един ден и ний до радостни дни.“

4 май 1929 г. „Получих „Хиперион“ и писмото ти. Това, което пишеш за мене, все не е утешително. Но кой знае? Аз още съм анфант терибл за официална културна България. Христо наистина заслужава сърдечно много здраве. Предполагам, че вече си бил у Влайкова и вече знаеш какво той мисли по въпросите, които ни интересуват. Надявам се, че ще ми пишеш. „Хиперион“ е добър; много хубаво си направил поправките в рецензията ми за „Албена“. Успях да прочета само разказа на Стефанова — великолепно работа. И техника, и жанр, и композиция — оригинални, както всичките му работи досега. Струва ми се, че време е да издаде един сборник. Той има вече достатъчно оригинална физиономия и само трябва да се подчертае. Въобразявам си как изживяваш дреболиите и мизериите, за които ми пишеш. . .“

9 май 1929 г. Пътувайки в трена, Радославов е дооформил в главата си работата за „Освободеният човек“: „Прави са тия, които мислят, че съм повече поет, отколкото писател, защото, за да изживея нещо, преди да го напиша, или трябва да скитам, да пътувам, или да се разхождам. Работата на литератора между четирите стени никога не ми се е нравила, нито пък е била резултатна за мене.“

Радославов съобщава на Траянов схемата на бъдещото си изследване за неговото творчество:

А. *Време и генезис*. Народничество — Яворов — индивидуализъм — Пенчо Славейков и неговата литературна насока — *творчески дух*. Романтик — революционер — аристократизъм. Драмата — богоборец. — Към освобождение. Мадоната — хармоничност и цялостност.

Б. *Място и значение*. Глава на нов период. Вътрешен мир — самобитност — универсалност.

След това той уточнява: „Разбира се, това е схема тъй грубо очертана. И в този ред и дух. Има толкова много работи да се говорят за твоето творчество и по повод за него! Мисля да я озаглавя просто *Теодор Траянов*, защото в замисъла ми е по-скоро като монография за твоето дело, а не само по повод излизането на „Освободеният човек“. Мисля с нея да хвърля светлина върху всички неизяснени и спорни места и после да изчерпя значението на цялото ти творчество. Да стане нещо като отправна точка и на бъдещите изследвания.“ Той ще се заеме вече с тази работа въпреки тежките условия, при които се намира. „Занимават ме най-прозаични неща и то главно, объркани сметки. Да мислиш за тук и там и да си без пара в джоба си, че и на това отгоре и без гостилница, защото ми е неудобно да се храня на кредит.“ Радославов се чув-

ствува като давещ се, който „се лови за сламката“. Ако Ст. Атанасов действително мисли да му издава книгата, нека да му отпусне 2000 лв., от които в този момент особено се нуждае. До края на месеца все ще може да преживее и главното — ще може да изпрати някой лев на Милка в къщи, защото тя буквално гладува. „Теодоре, твърде много са твоите, както и моите, объркани работи, за да те занимавам с тях. И още едно: пиши какви образци има или някакви такива за заявление до Министерството на пощите. Струва ми се, че ти подава веднъж и знаеш какъв е редът. Пък и време е вече. Убеден съм, Министерството няма да ми откаже.“

22 май 1929 г. „Аз предполагах, че нищо няма да стане с „Идеи и критика“. Ето, че е така. Само че ти създадох толкова главоболия, въвн от тези, които ти продължаваш да имаш. Съзаклятието е голямо, Тодоре, и едва ли ще му видим някога края! Не ми беше толкова даже книгата да излезе (нека този народ да я изкопава един ден, щом е оставил идиоти и глупаци да му нареждат културата), но да вземе човек някой и друг лев. . . Щом иска да променим заглавието, нека знае, че няма да го бъде. Подобни издателски капризи и умувания нека да ги практикува към други. Продавам му ръкописа, а не душата си. Всичко това се дължи на накърнените им честолюбия. . . Във всеки случай не сме добре — каузата засега, виждам от писмото ти, е изгубена. Нищо! Трябва да се търпи още изглежда!“

5 юни 1929 г. „Това, което ми пишеш за тук и за мене, ако би се реализирало, би било една добра работа. Първо, за положението ми, което значително би се оправило, и, второ, защото ми дотягат вече тия старчески капризи и кефове, каквито аз най-малко съм в състояние да търпя. . . Защото идват времена, когато човек почва да се бои не за себе си, а от себе си, т. е. боя се от един крут обрат в отношенията ми, което би ме поставило пред дилемата или-или. Нали знаеш нашето благоразумие доде стига! Във всеки случай не намирам защо да не стане — той е повече вреден за службата, отколкото полезен. Но не бих желал да стане това, тъй че да изглежда, че аз съм се устроил така посредством други и чрез насилие. . . Не мога да понасям да си мислят, че задкулисно се домогвам до съдбовни неща, за каквито похвати не съм надарен. Впрочем вярвам в Христо, който се е заел с тази работа. Надявам се да ми съобщиш нещо повече по тези въпроси. . .“

Разбирам ти положението. Нашата е трай душо, черней горо!“

„Тук беше при мене Павел Спасов. Има данни за работа. Но трябва да чете. Пък и млад е. Струва ми се, че той е едничкият между младите сред нашите, който може да прави литература. Критика, т. е. една отзивчива на литературния живот, продуктивна и даже творческа работа. Но нека Минчо ми изпраща неговите рецензии, за да няма недоразумения. . .“

Аз тъй бях разколебан този месец, че нищо не съм направил като литература. *Историята* ми стои доста отдавна на точката на замръзването. Това враждебно отношение на издателите към нас просто понякога ме кара да зарежа и литература, и всичко свързано с нея! Духовното невежество в тази страна, Тодоре, е много по-долно и много по-варварско от това на Германия през времето на Клайста и Хьолдерлина и на Русия през това на Белински! Няма публика — има зяпачи на литературни скандали. Много рано, много рано сме се родили, скъпи ми приятелю.“

12 юни 1929 г. „Пиша тази карта само да споделя голямото удовлетворение, което изпитах, когато прочетох в нашия „Хиперион“ статията на Кайзерлинг за „Философията като изкуство“.<sup>14</sup> Няма досега друга работа на идеи в нашето списание, която да е била така в хармония и стила на неговата насока. В нея е изразен нашият мироглед, цялото наше схващане за изкуството, поета. На нашите млади около редакцията тя би спомогнала твърде много да се ориентират в своята работа и се изработят като мислители. Не зная по какъв начин е извършен преводът, натоварвам те да ѝ предадеш поздравите ми.<sup>15</sup> Беше ли у Влайкова? Не получих никакво писмо, та предполагам нещо да е попречило на срещата!“

16 юни 1929 г. „Това всичко, което ми пишеш в писмото си, е тъй — ний още сме в жестока немилост от този глупав български живот. Не ме изненадва, но, разбира се, дълбоко ме възмущава всичко, което става. Безхарактерността винаги е вървяла заедно с подлостта. . . Историята ще каже своето, тя няма да сгреша, макар да не е изтекло още нашето време.“

<sup>14</sup> Хиперион, 1929, кн. 4.

<sup>15</sup> Става дума за Елена Дикова, която превежда статията на Кайзерлинг.

„Изпратих . . . тази сутрин заявлението си за помощ, обаче по разсеяност съм забравил да прикача медицинското свидетелство.“ Радославов моли Траянов лично да го отнесе. Той очаква помощ от 5000 лв.

13 ноември 1929 г. „Има дни, в които всичко ти става тъй безразлично, тъй глупаво, безнадеждно-неинтересно, в които волята се чувства парализирана и ръцете се отпускат. Питам се защо е всичко това? А тежестта на толкова изпитано и изживяно през тези дълги години, които ни убиват просто физически? И това не са редки дни и, главното, като че започват да стават все по-чести и по-чести. Охота за нищо, вкус към никаква работа. И от няколко дена аз съм я зарязал — живея просто по инерция. Насилих да приключа няколко рецензии, които стоят по цели седмици на масата ми и просто воля ми липсваше да пристъпя и ги изпратя. Никой друг освен тебе не може да разбере това и ето защо не изтърпях изкушението да ти го повтора. Ти само няма да ме упрекнеш в слабост и сантименталност. Де да можех да бъда действително сантименталист? Трябва все пак на такива хора да е леко!

Тук са няколко рецензии. Има една и за „Освободеният човек“.<sup>16</sup> Не трябва „Хиперион“ да отmine мълком това. По-главната работа за тебе и творчеството ти изобщо едва ли ще се появи преди Нова година! А противно е да се мълчи.“

27 ноември 1929 г. „Получих затвореното ти и както винаги ободряващо писмо. И аз тъй си обясних непоместването на рецензията в тази книжка. Стайков е забравил нещо. Но нищо: идната поне ще може повече. Двойна ли ще бъде? Струва ми се, най-добре така, защото време не остава за започването на нова годишнина на „Хиперион“. И сега той е така разнообразен. Статията на Моис за Цвайг<sup>17</sup> е хубава — има вече у него кондензиране на мисълта и стила. Просто удоволствие е да я четеш човек. Само не знам доколко оригинален е в идеите си, което е и твърде важно. Мизериите на Людмил Стоянов трябва предварително да не ни изненадват. Той е давал толкова доказателства за моралното си падение! Не мислех, но ще трябва да дойда в София. Ще се видим, значи.“

12 декември 1929 г. „Най-напред за „Хиперион“. Митьо ми писа, че работата ми за Вазова,<sup>18</sup> която щеше да бъде за уводна, не е получена от тебе. Значи, пропаднала е. Български пощи, скандал! Отговорих му да направи справка, където трябва, и ако пак я няма, да ми пише веднага, за да му пратя ръкописа. . .

Твърде неохотно разлиствах „Златорог“, както знаеш. Не за друго, особено в критическата му част, но защото там, както сам знаеш, често пъти невежеството и саомнението са се надпреварвали. Един или два пъти сме имали случаи в „Хиперион“ да го оповестяваме! Сега обаче работата на някой си Г. Цанев (Романи и романисти)<sup>19</sup> в последната книжка ми направи по-особено впечатление. Преценките са правилни и почти идентични с нашите в „Хиперион“. Аз откривам свои мнения, свои фрази даже, но въпреки това тя има качества на литературна критика. . . Яснота на мисълта, прозорливост. Има недостатъчно добра мярка и мащаб, но те не са меродавни за общото впечатление, което остава добро. Мене това ми е приятно, защото литературните въпроси могат да се обсъждат по-сериозно и може да се даде отпор на посредствеността, невежеството и нахалството. Това го смятам за добър знак. Не е лошо да го знае и Вл. Василев. Ще успея да пратя едно „По повод“ за проф. Младенов.“

13 май 1930 г. „Намерих напоследък по страниците на „М. де Франс“ една великолепна характеристика за хората от нашия сорт, т. е. на есеистите. И не мога да изтърпя изкушението да превода няколко пасажа на автора ѝ, които вярвам, че с удоволствие ще прочетеш. Те отразяват истинската същност на френския дух: „Есето е един доста неблагоприятен жанр за работа. Той е наполовина задушаван от произведенията на изкуството, което търси само наслада и техническите произведения, които имат за предмет специалните въпроси. Есето е един посредник за всички въпроси, там където те касаят общи теми. То е начин на израз, който приляга особено на натура, които са надарени с много наклонности, които се интересуват от най-

<sup>16</sup> Хиперион, 1929, кн. 9—10.

<sup>17</sup> Пак там, кн. 8.

<sup>18</sup> Пак там, кн. 9—10.

<sup>19</sup> Златорог, 1929, кн. 10.



разнообразни изследвания и установява тяхното отношение с насъщните проблеми на живота. Дейността на един есеист е тясно свързана с богатството на неговата култура, с начина, по който той поставя върху всички въпроси печата на своята личност и най-после на мисията на своя стил. Есеистът трябва да чувства проблемите на своето време и да даде възможност да усетим, че тези проблеми са въздухът на неговия собствен живот. Може следователно да се каже, че есеистът е човек, който се намира между изследователя-специалист и широкия поток на живота. Той рискува да не задоволи нито хората на науката, които не го намират достатъчно подчинен на тежката и сурова дисциплина, нито от обикновения читател, който го предпочита пред обикновения популяризатор. . .“

Струва ми се, не, убеден съм, че аз съм цял в тази характеристика. Не съм могъл никога да понасям това, което поднасят на света затворените и глухи за живия живот господа в лабораториите и кабинетите и тия скудоумни писания, които обикновено наричат литературна критика. В този смисъл тя ми е била винаги противна. Живият въпрос и живата проблема са били единствената храна на това, което съм писал до днес. Може да има доста голям елемент и в моите писания на такава литературна критика, но той е бил винаги не най-първият и основният. И ми звучи като оскърбление епитетът, който ми прикачат, който приляга на всеки друг, но не на мен най-малко. Този оскърбителен епитет е „естет“.

16 май 1930 г. „Както виждаш, разписал съм се: току-що си получил последното ми писмо и ето — това те чака. Може би едва ли щях да намеря воля да го напиша, но срещата ми с Бояна<sup>20</sup> тук просто ме задължава.

Аз знаех Бояна за умно момче — бях приказвал няколко пъти с него по-рано, но съвсем случайно и това не водеше до никъде. Но тук (той престоя повече — няколко дена) имахме възможност да се наприказваме. Подчертавам, да се наприказваме, защото трябва да ти призная, че отдавна не съм изпитвал такова удоволствие, когато прекарвам с някого (освен, разбира се, когато се съберем двамата). И ето впечатлението ми.

С него може да се работи и той е един ценен работник. Той обладава и култура, и вкус, и ерудиция по много неща. При това умее да мисли над въпросите оригинално, да ги задълбочава. Гледищата му по чисто литературни и художествени въпроси, но и по културно-обществени задачи, които трябва да осъществи нашата група около „Хиперион“, той е наш, свършено наш. Той е истински хиперионовец. . . Той е непоправим индивидуалист. И всичко това, когато не е бил в контакт с „Хиперион“, особено в последните години, а вървейки самостоятелно. При това е и млад. Има известни чепатости, но съвсем не пречат. При толкова малко способни хора от нашия жанр, аз мисля, че голяма грешка е да не го приемем в групата си, да не го приобщим, да не му дадем възможност да даде това, което ще бъде толкова полезно и за „Хиперион“, и за движението. Съвсем не преувеличавам, ако ти кажа, че е хиперионовец, той е най-такъв. Аз не намерих нито един въпрос, по който да се не разбирам с него. Недоразуменията, интригите не бива да влияят за неговото приобщаване.

Навярно в началото на идния месец аз ще бъда в София. Ще поприказваме по това. Струва ми се, не напълно съм убеден, че разминаването с Боян се дължи на недоразумения. Той трябва да стане постоянен сътрудник на списанието, което ще помогне за неговото обогатяване и освежаване. Впрочем аз знам, че и ти нищо никога не си имал против Бояна, но трябва да се положат специални усилия за неговото приобщаване.“

7 юли 1930 г. „От думите на г. Спасова по повод статията на Димова<sup>21</sup> за тази книжка разбрах, че без известни поправки в някои пасажии бихме поставили в недоразумение читателите на списанието, а нас без нужда бихме изложили. Тия млади хора трябва да познават това, което са мислили и писали предшествениците им. Не е въпрос за единство на мненията, а за приемственост в мисълта. Стига вече в тази литература всеки е откривал Америка! Пък нашият „Хиперион“ има вече традиция, а не е едно случайно издание, каквито толкова господ ги е наспорил по грешната българска земя. Мисля, Тодоре, че е излишно поне критичетата да не

<sup>20</sup> Боян Дановски.

<sup>21</sup> Хиперион, 1930, кн. 3, 4, 5; Д. С т. Д и м о в, Трагедията на българския дух. 1) Христо Ботев; 2) Теодор Траянов.

създават главоболия. Нека Митьо си вземе бележка за това, то да не ставаг тия недоразумения, защото с главоболната работа, която имаш, може някой път неволно да се правят опущения.“

18 юли 1930 г. „Че не ти е леко, както виждам от писмото ти, няма защо много да си блъскам главата — някоя неприятност нова и от едър калибър те е сполетяла. Без тях като че ли ний не бихме могли да бъдем. Изобщо, отвратителна съдба! Знаем обаче, че както винаги е било, няма да се пречупиш. . . Щом трябва да се живее, трябва да му се тури и края. Хладнокръвие и търпение, пък каквото там дойде! . . . За духовните лилипути винаги се намира модус — за нашего брата — никога. Жаля понякога, че с „нашите“ не можах да се разбера преди три години, за да продължавам да правя политика — само по този път в тази страна можеш да направиш нещо в областта на културата и духовния живот. Иначе тъй ще върви, посредственото и случайното ще съдят талантливото, ще го командуват и ще нареждат. Така е било — така ще бъде за дълго, дълго в нашата нещастна страна. Нашето време ми напомня времето на Белински в Русия и и на романтиците в Германия — хаотично, пошло до безобразие. . . Ще бъдем щастливи, ако някога ни спомнят с топла дума и това стига.“

„Получих „Хиперион“. Книжката е добра, макар всичко още да не съм чел. Прочетох, разбира се, статията на Димова за тебе, наистина никъде не се говори за моето отношение към въпроса, но чувствува се, разбира се, че е имал пред вид моите писания. Статията, откъм написано не е лоша, обаче откъм разработка — не особено дълбока. И после твърде метафизично подхожда към въпроса. Впечатлението е като на семинарна работа — творчество липсва. Несъмнено, по-горе е книгата на Моиса<sup>22</sup> въпреки някои съществени недостатъци. Хубавото във всичката тази литература напоследък за тебе е това, че творчеството ти почва да занимава младата генерация. Рано или късно в тази насока много ще се направи. Аз съм доволен от това. Разбира се, че за правилното осветление на въпроса хубаво е да не се премълчават другите мнения, за да се събуди живият интерес у публиката. Тъкмо затова в една форма, която задължава сътрудниците в едно и също издание, ще спомогне да направи някои корекции в работата му по-нататък. По такъв начин най-главно самият Димов ще види колко е пострадала работата му и колко е от полза да държиш за приемственост в областта на идеите тъкмо по въпроси, където има горе-долу установени схващания. Есето на Коста,<sup>23</sup> както всички негови работи, е великолепно. . .

Чета Иречековия „дневник“. Великолепен източник за расовата ни и обществена характеристика. Твърде нелесна обаче. Такъв е Бай Ганьо фотографиран — нехудожествено работен. . . И аз не се изтърпях и нахвърлих няколко страници, които ще дам в Хиперион.“<sup>24</sup>

3 септември 1930 г. „Не ми пишеш нищо. Навярно няма и какво собствено да ми съобщаваш. Домът на изкуството и печата искат да устроят четенето тук в края на месеца като най-добро, преди да се зададат каквито и да е други четения и конференции. И аз съм на същото мнение. Всичкото е да бъдем готови. Приказвай с хиперионовците там. Бих желал да участвуват освен аз и ти: К. Стефанов, Павел Павлов, Кашмеров, разбира се, при участие на Дора и г-ца Манолова тук с рецитации. Аз писах на Коста в Плевен — дано може да дойде. Тъй че ако редът на участниците не е изменен, а мисля няма защо, изпрати ми един списък, върху това сме се установили. Нека имат пред вид, че четенето ще трае най-малко час и половина и че аз ще говоря половин час — събщи това и да се направи програмата. До края на идната седмица изпрати ми чернова за афиша, за да го предам и да се подготви четенето до края на месеца. . .

Четох наново статията на Димова. Има твърде много метафизика и после твоето творчество излиза, че е чисто и просто отражение на обществените настроения, без какъвто и да е индивидуализъм в него. Излиза, че ти си по-скоро тръбач на времето, отколкото творец на нови истини и духовни ценности. Може би излиза така, защото си е определил един твърде старичък метод за работа — да утвърждава à tut рих това, което си е наумил. Не би било така, ако беше по-съвременен в своето изследване, искам да кажа, ако беше есеист, а не догматик, въпреки доста наивната мисъл. Но каквато и да е, тя е един ценен принос в литературата за тебе. Изобил-

<sup>22</sup> М о и с Б е н а р о я. Теодор Траянов и неговият мир. С., 1926.

<sup>23</sup> Хиперион, 1930, кн. 5—6. Пол Верлен.

<sup>24</sup> Пак там, кн. 7. Иречек и неговият „Български дневник“.

ствува с наблюдения и доста пълни констатации. Бих написал поправките и допълненията към нея, но сега ги оставих настрана — не искам да я печатам, за да не се развали впечатлението, което изобщо остава. Някой ден тези поправки ще ти ги прочета. Ще дойде време по-подходящо да се поправя такава литература — сега още не е време. . .

Моис преработи ли статията си за Стефанова? Нека Митьо ми я изпрати. Много е хаотична в този си вид — не може да влезе така. И после напомни ми да изпрати рецензията за Спасова — ако искат да станат писатели, тия хора трябва да станат по-искрени, а не да живеят с въображение. . . Зашото, Тодоре, аз държа повече на публиката, отколкото на тия, сътрудници за нас все още се намерят, но изгубим ли доверието на публиката и звезди от небето да сваляме, никой вече няма да ни слуша и чете.“

5 декември 1930 г. „Писах ти в отворената си карта за Райновата мизерия в „Съвременник“ (вярвам и ти да си я чел). . .<sup>25</sup> Доносници и клеветници са се сдружили. . . Възмущението, ми е голямо — не от чувство на огорчение, разбира се, а от дълбокото чувство на омерзение, с което се изпълва душата ми от такива факти. Наистина, няма нищо по-пакостно, по-противно от полуталанта, този червей на живота и на голямото творчество! Бих могъл да го отмина, ако не се касаеше до глупостите, които този невежа е надръкнал в разговора си. Затова написах едно доста дълго обяснение,<sup>26</sup> което интересува и литератори, и читатели. А не е въпрос колко интересуват и нашите събратя днес, особено в Германия. Нужно е да се тури ред в бъркотията на понятията, които объркват читателите.“ И Радославов се залавя за тази работа, като не се интересува от „личността на господина“. Понеже в „жилите му тече кръв, а не вода“, тонът на неговата сатия е пропит със страст, още повече — с полемика: „Мисля, че появата на тази ми работа би направило литературна сензация. Там аз говоря за това, за което винаги сме приказвали: за значението на нашата фаланга от гледището на голямото развитие и за значението ни като изразители на едно литературно движение. Време е някои неща да се хвърлят публично, за да няма недоразумения по-нататък. По-рано се учудвах, че Х. Бар и С. Цвайг са били тъй сурови към някои от тези, които в самозабравата и самомнението са искали да бъдат това, което не са. Сега, когато те останаха там, откъдето са почнали, ний, които преживяхме и продължаваме борбата, която школата искаше да ни наложи, ний имаме правото да направим преценката на изминатия път. Озлоблението, което дишат пасажите против мене, убеден съм, че са извикани главно от становището ми не само за Вазов (не току-така той говори за него), а главно, струва ми се, защото скуката ми тук в Пловдив и там в София не е останала без отзвук. . . Колко жала, че „Идеи и критика“ не може да види бял свят. Отдавна щеше да бъде свършено с тези негодни хора! Публиката за съжаление не е в състояние да изгради поцялостно мнение за тях и за мене. Ще дойде ли време, Тодоре, за това? Не един път ме е налягала мисълта да свърша веднъж завинаги с литературата! Такова отвращение добивам към нея, като си помисля колко сили и години сме потрошили и дали за тази култура, да вършим дело! . . .

Не те питам как си? Известно ми е. Но ти нямаш нужда да ти се внушава кураж. Той поне никога не ни е напушал и вярвам, че никога няма да ни напусне. Добре, че не сме се родили сантиментални.“

Септември 1934 г. „Да си дал на тази страна толкова много, почти целия си живот, за да твориш мисъл и култура, да си искал да бъдеш честен в мисълта и делата си, да си изпитал толкова горчивина и обида дълги години в контакт с една груба и подла съвременност и при всички превратности и изпитания, да си дал отбрани страници, писани с кръвта си, от които не една ще останат да живеят, и все пак към залеза на живота си да бъдеш изпратен без колебание отново на кръстопътя — това само тук може да стане! Не! Това и да бъдеш — ще се стопиш! Не една, не две бури, не две изпитания са минали от ранни години върху главата ми, но морални сили, но равновесие се губи, за да посрещаш нови. Чувствувам волята си парализирана, някаква умора и някаква апатия ме цял обхваща. Нищо не желая, за нищо не ти се иска да мислиш. От сърцето ти кръв капе и физически просто боли. Едничката защита срещу

<sup>25</sup> Съвременник, 1930, бр. 12.

<sup>26</sup> Хиперион, 1930, кн. 9—10, „Тъй рече. . . Николай Райнов“.

подлостта и мизерията на съвременниците, едничко упование е била моята творческа работа. Мислех, че няма да се намери майстор в тази страна, за да прояви такова морално тъпоумие и толкова лекомислие, за да посегне. Но и това било възможно. Един от най-случайните от случайните в тази страна има „куража“ да извърши това престъпление!<sup>27</sup> Защо? Да се постави тук един негодник, едно нищожество, на което самият този м-р прави позореща за него анкета. В своята седемгодишна предана служба тук на мене не се направи ни анкета, ни служебна ревизия, макар че аз няколко пъти я исках. Но те знаят, че моята служба тук е безукоризнена и затова от засада ме издебнаха най-подло. С чувство на дълбоко огорчение и обида напускам тук, понасяйки още един тежък спомен в живота си!

Цели седем години, погребани тук, да се смятат като нищо!

Прощавай, че ти пращам такова писмо — и твоята Голгота край няма! Но кому другиму можях да кажа това, което ме души и притиска и за което все пак едно писмо до близък човек е един изход.“

## ТРУДНО ПОПРИЩЕ

*Марина Чемоданова (Москва)*

Васил Друмев е наистина ренесансова личност с поразяваща многостранност: пръв белетрист, най-добър драматург през епохата на Възраждането, талантлив литературен критик, виден просветител, безстрашен обществен и политически деец — един от последователните поборници на българо-руското сътрудничество, крупен учен, прекрасен педагог — ето характерните черти на големия възрожденец. Дадената публикация ще допълни представата ни за една от страните на този удивителен живот, отдаден без остатък на българския народ. В нея на основата на откритите от автора на настоящата статия документи, намерени в архивите на Велико Търново<sup>1</sup> и Силистра<sup>2</sup>, се разкрива част от многостранната дейност на възрожденеца — работата му в областта на народното образование. Тази работа Друмев нарича „трудно поприще“<sup>3</sup>, но въпреки това ѝ отдава близо десет години от своя живот.

Показателно е, че всички литературни произведения са написани от писателя извън пределите на България: повестите „Нешастна фамилия“ и „Ученик и благодетели“ — в Русия, а драмата „Иванко“ и литературнокритическите статии — в Румъния. Когато Друмев след петнадесетгодишна раздяла се завръща в изтерзаната, многострадална родина, то най-страшното зло му се струва невежеството, а най-крещящата необходимост — просветата. На разпространяването на просветата — на тази неотложна задача, на която, по мнението на писателя, е длъжен да се посвети всеки образован, предан на народа българин, Друмев отдава много сили, след като се завръща в България. С това той преследва, както може да се заключи от неговата просветителска концепция, висша цел: спасението на нацията от гибел. Подобно на руския просветител Радищев, на френските просветители Монтескьо, Волтер, Русо, Друмев не е атеист. Нещо повече — той става духовно лице, макар че признава на Нешо Бончев, че расото го плаши и че дълго се е колебал да приеме религиозен сан. Но и след приемането на духовен сан неговата просветителска дейност не е прекъснала. За това свидетелствуват статиите, проповедите на Друмев от дадения период и документите, намерени в архивите на Силистра и Велико Тър-

<sup>27</sup> Иван Радославов е уволнен от Пловдивската Народна библиотека.

<sup>1</sup> Изходящ дневник на писмата и телеграмите на Петропавловското духовно училище (семинария), обхващащ периода от 10.X.1878 г. до 29.XII.1882 г. — ОДА — Велико Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 1—83.

<sup>2</sup> Кондика на Силистренската българска община (1870—1881). — ОДА — Силистра, ф. 26, коп. 2, а. е. 1, л. 1—488.

<sup>3</sup> Вж. писмо № 85/26 от Дневника от 28.XII.1879 г.

ново. Тези документи съдържат нови сведения, които могат да бъдат полезни при изучаване биографията на Друмев, при изследване неговия принос в развитието на българската култура през XIX в. Те дават представа за ежедневната практическа работа на просветителя в областта на народното образование както през епохата на Възраждането, така и след освобождението на България.

„Кондика на Силистренската българска община“ съдържа сведения за дейността на писателя през епохата на Възраждането. Заседанията на съвета на Силистренската община в периода от 20.XI.1874 г. до 4.I.1877 г. преминават, като правило, под председателството на епископ Климент Браницки. По-голямата част от протоколите на заседанията е написана в „Кондиката“ от ръката на самия Друмев. Особен интерес, както ми се струва, представляват онези заседания, на които се е обсъждала работата на местните училища. Протоколите от заседанията на съвета на Силистренската община красноречиво показват грижата на Друмев за развитието на учебното дело в България през епохата на Възраждането.

Не по-малко необходима се струва на Друмев просветителската дейност и след Освобождението, защото той счита просветата като едно от средствата, способни да запазят свободата. Дневникът, намерен във Велико Търново, съдържа сведения за педагогическата работа на писателя след Руско-турската война. В течение на седем години (1878—1884) Друмев е ректор, а известно време — и преподавател в Петропавловското училище. Дневникът съдържа над 300 писма и телеграми на Друмев от периода 1878—1882 г. Преобладават писмата, засягащи живота на Петропавловското училище, имащи отношение към педагогическата дейност на просветителя. Дневникът показва, че и десет години след заминаването си от Русия, където получава образование, писателят не е скъсал връзката си със своите руски приятели. Ректорът се стреми да привлече в училището руски учители или българи, завършили учебни заведения в Русия. Писмата помагат да се разбере с какви трудности се е сблъсквал Друмев в своята работа, отразяват ден след ден, месец след месец, година след година онези вълнения: тревога, радост, смут, които е изпитвал той през периода на работа в училището.

Възпитанието, според убеждението на Друмев, е фундаментът, от който зависи благополучието и на обществения, и на частния живот. Просветителят е убеден, че всички социални и морални проблеми могат да се решат с помощта на целенасоченото възпитание и образование от европейски тип. Той пропагандира прогресивни за своето време педагогически възгледи. За това свидетелствуват специалните теоретически трудове: „За отхраната“<sup>4</sup>, „Семейството“<sup>5</sup>, „Четири сказки за възпитанието“<sup>6</sup> и др. Тези работи говорят за широката ерудиция на автора, за неговото дълбоко познаване историята на педагогическата мисъл. Друмев се опира върху опита на предшествениците: на швейцарския педагог Песталоци, на руския педагог К. Д. Ушински; позната му е „Велика дидактика“ на Ян Амос Коменски, „Емил, или за възпитанието“ на Жан-Жак Русо. Но от всички научни достижения на миналото Друмев призовава да се използват само онези, които, по неговото мнение, са актуални за развитието на просветата в съвременната му България. Той счита, че е разумно само онова възпитание, което не встъпва в противоречие с духа на времето, с насоката на обществения живот и при това се съгласува със способностите на ученика. Целта на възпитанието според Друмев се състои в това, да се даде на ума и сърцето на детето най-добрата насока и развитие, което се свежда до следното: то винаги да предпочита правдата и истината пред неправдата и лъжата; да има такова добро сърце, което би го заставяло да се грижи за другите и да се труди за общото благо; най-накрая, всичко, което то прави, да го прави съзнателно и самостоятелно.<sup>7</sup> Същите просветителски принципи, които Друмев развива в научните си трудове, намират материализирано изпълнение в педагогическата работа на ректора. Той се стреми да развие у своите ученици гражданственост, чувство за дълг пред отечеството и народа, грижи се неговите възпитаници да получат разностранни знания и широк кръгзор. С тази цел, както става ясно от писмата на Дневника, той по-

<sup>4</sup> Вж. Периодическо списание, 1870, кн. 1—3, 5—6.

<sup>5</sup> Вж. Духовен прочит, Търново, 1881, кн. 3, 5.

<sup>6</sup> Съчинения на Митрополит Климент (В. Друмев). С., 1943, т. II.

<sup>7</sup> Периодическо списание, Браила, 1870, т. I, с. 78.

стига предложената от Министерството на просветата програма с преобладаване на богословските науки да бъде заменена по негово настояване с програма, в която са широко представени светските науки. Именно последните, по мнението на ректора, могат да дадат на учениците му онази сила, пред която ще преклони глава и невежеството, и което и да било материално могъщество. Кант, давайки характеристика на епохата на Просвещението, пише: „Sapere aude“ — имай смелостта да се ползуваш от собствения си ум! — такъв е девизът на Просвещението.<sup>8</sup> От този девиз се ръководи Друмев в своята просветителска дейност и педагогическа практика. В писмата от Дневника Друмев нееднократно подчертава, че целта на неговото възпитание се заключава в това, учениците му да бъдат „независими и силни по ум и убеждения“<sup>9</sup>.

Просветителят е убеден, че теорията на възпитанието може да бъде създадена само върху основата на дългогодишната педагогическа практика. „Кондика на Силистренската българска община“ и Дневникът, намиращ се във Велико Търново, убедително показват, че Друмев е бил не само теоретик, но и „черноработник“ на българската просвета. Думата „черноработник“ е взета от лексикона на самия ректор. В Дневника той я употребява нееднократно, подчертавайки, че възпитаниците на училището трябва да бъдат неуморими дейци, „черноработници“ на народа. Друмев не само е пишел теоретически трудове по въпросите на възпитанието, съставял е учебни програми, но и се е стремял да получи стипендии за своите ученици (особено за сираците и бедните), занимавал се е с издирване на опитни преподаватели, купувал е училищно оборудване и учебници, доставял е материал за строителство на учебни корпуси. Настоящата публикация представлява допълнение към предишната ни работа.<sup>10</sup> Последното писмо от открития във Велико Търново Дневник носи датата 29 декември 1882 г. и се намира на последната страница от тетрадката. Друмев е бил ректор на Петропавловското училище до 1884 г. Предполагам, че от началото на 1883 г. е била започната нова тетрадка, продължаваща Дневника. Ако ни се удаде да намерим тази тетрадка, то тя ще обогати още повече нашата представа за Друмев и за неговата роля в развитието на българската култура през XIX в.

*Преведе от руски Ралица Маркова*

Заседание, държано на 1<sup>и</sup> юлий 1876 г.

под председателството на Н. Преосвещенство Браницкаго Климента<sup>11</sup>

Съобщи се от Н. Преосвещенство Г-на Климента, че главната цел, за която преди месец и половина е бил той изпратен от Н. В. Преосвещенство Митрополитът Г-на Григория в Силистра, е била, от една страна, да посети благочестивото Силистренско население, а от друга — да изравни каквито висящи работи би имало, особено же да се погрижи за бъдещето на училищата; но защото членовете на Съветът не са били всички в градът, досега не е могло да стане поне едно пълно заседание. Сега, обаче, като са всички членове на съветът тук, и като изпитанията на училищата са вече свършени, Н. Преосвещенство приканва членовете да обмислят преди всичко друго за как ще следват за напред училищата: ще останат ли същите учители, или не, и ако останат, да им се подноват условията, ако ли не, да им се каже ъвреме, за да си търсят и те честта. Съветът обяви, че и той съзнава необходимостта на това, толкос повече, че при всичките възможни недостатъци, има доста голямо число деца и в мъжкото, и в девическото училище, които, ако би някак, по небрежение към наредата на училищата, да се разпилеят, ще бъде грехота; но защото има мнозина от гражданете, които изказват недоволство към някои от учителите и чрез това произвеждат охладяване, поради туй членовете са на мнение да се свика едно извънредно събрание от гражданете, на което събрание самите граждани да одобрят и решат как да се наредят за напред училищата. На това Н. Преосвещенство обяви,

<sup>8</sup> И м а н у е л К а н т. Сочинения в шести томах. Т. VI. М., 1966, с. 27.

<sup>9</sup> ОДА — Велико Търново, ф. 805, оп. 1, а. е. 124, л. 69, писмо № 63 (1882) от Дневника.

<sup>10</sup> М а р и н а Ч е м о д а н о в а. Нови документи за Васил Друмев. — Литературна мисъл, 1976, кн. 6, с. 128—143; Педагогическата дейност на Васил Друмев. — Литературна мисъл, 1979, кн. 6, с. 133—147.

<sup>11</sup> Протоколите от заседанията са предадени на съвременен правопис, като са запазени граматическите и стилистическите особености на автора им (В. Друмев). — Бел. М. Ч.

че тази длъжност лежи собствено на членовете на съветът, които са избрани по вишегласие от самите граждани и че те (членовете), докато са в съветът и не се заместят с други членове, до тогава те сами трябва да се грижат за общите работи и направеното от тях трябва да се приема от гражданете за съвършено законно; но за да се остане дума на тези, които изказват недоволство, и за да се махне всяка причина за недоволство и охлаждане, той (г. Климент) ще свика с нарочни пригласителни гражданете на особно събрание. . .

Силистра, 1<sup>й</sup> јулий 1876 г.

ОДА — Силистра, ф. № 26, коп. 2, а. е. 1, с. 173—174.

Заседание, държано на 9 јулий 1876 г. под председателството на Н. Преосвещенство Браницкаго Климента

Н. Преосвещенство съобщи, че привлякал г. Цвятка и г. Параскева Хд. Петров, и като им разправил за големите нужди, що има Съветът от пари, приканил ги да внесат по нещо и че г. Цвятку обещал след два-три деня да внесе поне три-четире П., но г. Параскева, при всичките убеждавания на Н. Преосвещенство, отказал за сега да внесе нещо под предлог, че не се никак улеснявал и обещал да внесе значително количество след един-два месеца. Също съобщи Н. Преосвещенство, че и г. Ради Радев обещал на даде в заем на съветът до пет (5) пари. Но защото с този начин мъчно би се събрала сумата, която е потребна за изравнение сметката на г. Енчев и на г-жа Енчева, Н. Преосвещенство, като заяви, че не е добре да се тургат учителите в затруднение и да се принуждават да чакат до като се събере помощ—която не се знае и щ ли да се събере, — прикани членовете да търсят други средства за изравнение на учителските сметки и предложи да вземат пак от някъде с лихва пари. Съветът реши да се помисли за това и обеща, че как-как ще намери средства за изравнение на речените сметки. На това Н. Преосвещенство прибави, че трябва да имат пред очи и сметката на Г-жица Йовка Д. Мамарчова, която почти две години е била помощница в училището, и която вече няколко пъти е молила и Н. В. Преосвещенство митрополитът, и съвета за изравнение на тази сметка. Съветът отговори, че не се решава да даде ход на тази работа, защото при сегашната оскудност на приходите общински те би усилили противу си виковете на гражданете, ако би да подигнат сега този въпрос, толкос по-вече, че г-жица Йовка не е била условвана за помощница на училището от съветът. Н. Преосвещенство възрази на това, че, ако и да не е била условвана, но тя се е занимавала две години в училището и за то ще бъде несправедливо от страна на съветът и недостойно за гражданете, за децата на които тя се е трудила, да отказват възнаграждението на трудът ѝ. Остана да се размисли за това на идущите заседания.

Силистра, 9 јулий 1876 г.

ОДА — Силистра, ф. № 26, коп. 2, а. е. 1, с. 176.

Заседание, държано на 10<sup>й</sup> јулия 1876 г. под председателството на Н. Преосвещенство Браницкаго Климента

2. Относително за училищата Съветът, като премисли, че ако би да остави Енчев, ще остави и съпругата му, и от такъв случай много от по-възрастните момичета може да напустнат училището, а пък те би останали поне още една година в училището, ако остане и учителката, така што след година някои от тези момичета могат да станат помощници, както при тукашното девическо училище, тъй и другаде. В същото време с напусванието на Енчев може да пострада до нейде и мъжкото училище, толкос по-вече, че в сегашните времена трудно може да се намери учител. Като взе всичко това в внимание, Съветът реши да прикани и г. Д. Енчев за наступающата година да остане заедно с съпругата си с годишна заплата и за двамата — дванадесет хиляди (12 000) гроша. Съветът задължи Н. Преосвещенство г. Климента да съобщи това решение на г. Д. Енчев и изказа увереност, че г. Д. Енчев, който познава оскудността на общинските приходи и който желае доброто на тукашната община, ще склони да приеме учителствованието за идущата година с предложенното условие.

Силистра, 10 јулий 1876 г.

ОДА — Силистра, ф. № 26, коп. 2, а. е. 1, с. 177.

Заседание, държано на 20 октомврия 1876 г. под председателството на Н. Преосвещенство Климента Браницки

2. Съобщи се, че някои от по-възрастните ученички се оплаквали как учителката не се занимавала с тях и в неделята еднъж ги попитвала за урок. Съобщи се още, че по следствие на тези оплаквания някои от гражданете ходили еднъж-дваж в девическото училище в то време, когато се предполагало, че ще има предание, и не намирали там главната учителка. Помоли се Н. Преосвещенство от страна на Съветът да направи потребните забележки на учителката. Н. Преосв. заяви, че и той чувал за оплакванията на ученичките и побързал да направи забележки на г. Енчев, който отсъствието на жена си от училището еднъж-дваж оправдавал с това, че тя по домашни обстоятелства била принудена да остане в къщи. При всичко това Н. Преосвещенство обеща пак да направи надлежните забележки на г-на Енчев.

Силистра, 20 октомврия 1876 г.

ОДА — Силистра, ф. № 26, коп. 2, а. е. 1, с. 180.

Заседание, държано на 27 октомврий 1876 г.

под председателството на Н. Преосвещенство Браницкаго Климента

1. Н. Преосвещенство съобщи, че Черковният Епитроп, г. Стоян, му казвал, как Черквата имала настоятелна нужда от един деятелен човек, който да пали кандилата и свещите, да държи чистотата в черква и въобще да се грижи за черковните потребности, тъй като Хд. Иванчу, като стар, не можал да гледа вече тази работа и да бъде полезен на черквата.

На това Н. Преосвещенство прибави, че и училищата имат нужда от един човек, който да пали собите, да мете, да приготвя вода за децата и проч., защото сега сами децата си паляли собите, сами си премитали и сами ходяли и се бавяли по чушмите за вода — нещо, което никак не е добре, понеже не само че отнима време у децата, но още е и опасно на тях да се оставя палението на собите и доносването вода и проч. Съветът, като призна тези неудобства, с готовност склони да се намери един такъв човек, който да служи и в черква, и в училището, и в Митрополията. Предложиха двама за тази служба — Велику Маринов и Георги Ненчов. Съветът призна Георгия по-вече способен за такава служба, който се и повика на съветът. Като му се предложи да приеме тази служба, и като той обяви, че я приема, съветът след едно добро обмисление намери за възможно да му плаща за службата в черква, в училищата и в Митрополията на година две хиляди (2000) гроша, което съобщи на господство му. Георги каза, че службата му предлага доста много, а платата му малко, и помоли да му се прибави още нещо. Съветът му обяви, че не може да му прибави и нека си помисли сам, та на следующето заседание да каже окончателно приема ли, или не.

Силистра, 27 октомврий 1876 г.

ОДА — Силистра, ф. № 26, коп. 2, а. е. 1, с. 180.



## АВСТРИЯ

„SPRACHKUNST“, Виена, 1980, кн. 1

От по-особен теоретически интерес е публикуваната в сп. „Шпрахкунст“ статия на Винфрид Фройнд „Фантазия, агресия и страх — наченки в социалната психология на новата немска литература“.

Авторът изхожда от идеята, че още в своите първи изяви литературната психология е изтъквала тясната връзка между създаването и възприемането на литературните творби. Спорове са възникнали при разрешаването на въпроса за общите психически предпоставки на писателя и читателя като условие за пълноценната рецепция на творбата. Тези спорове отвеждат към концепциите на Зигмунд Фройд и на Карл Густав Юнг за природата на творчеството.

Фройд съзира в изкуството някаква нежна наркоза, която подпомага бягството от фрустриращата действителност, като предлага едно фиктивно удовлетворяване на желанията. При това всички желания се свеждат до сферата на сексуалното, тъй че при опитите на Фройд и на неговите последователи да разтълкуват литературно произведение доминиращо място заемат „кастрационният страх“, „едиповият комплекс“ и „комплексът на Електра“.

Карл Густав Юнг от своя страна редуцира фройндисткия метод до инфантилно-невротични нагонни процеси и поставя въпроса за праобраза на колективното несъзнавано, към който може да бъде отнесен образът, разгърнат в художествената творба. Ако Фройд осъществява връзката между писателя и читателя посредством своята пансексуалистична теза, то Юнг постига същия ефект чрез връщането към една първична митология, отбелязва авторът на статията. Според Юнг изкуството изобразява митологични праситуации, в които цялото човечество се обръща към реципиента като към част от това всеобхващащо цяло.

И двете теории изтъкват процеса на литературната рецепция и позволяват да се направи задълбочен анализ на символиката, обаче и двете теории в последна сметка стават жертва на един почти догматичен тълкувателен монизъм, а поради своята неисторичност недооценяват диалектиката в отношението между изживяващия Аз и неговата

социална среда, посочва авторът. Едва един литературно-психологически модел, който изхожда от сложната структура на подтиците както при писателя, така и при читателя, и включва социалните условия като съопределящи, може да предяви претенция, че съответствува на комплексния антропологичен феномен *литература*, смята Винфрид Фройнд.

За разрешаването на този въпрос донякъде е допринесъл Зигмунд Фройд. В ранното си съчинение „Поетът и фантазирането“ (1908) той сравнява твореца с дете, което чрез силата на своята фантазия също постоянно разчупва тесните граници на всекидневната действителност. Според Фройд творецът вечно търси заместител, който да му даде удовлетворение, тъй че самата художествена творба се превръща в корекция на неудовлетворителната действителност. Така изкуството (а с това и литературата) се превръща в някаква „житейска утеха“; като фантазен продукт то позволява на читателя да изживее подтиснатите възможности на своята същност.

По този начин, подчертава авторът, окръжаващият свят влиза в ползрението поне като стимулиращ момент, защото тъкмо той подбужда фантазията като главна художествена сила. Съмнително остава все пак едностранчивото определение за функцията на фантазията като опият, който чрез разкрояване доставя временно облекчение, но в последна сметка капитулира пред надмощието на окръжаващия свят.

В творческата активност на човека, била тя продуктивна или рецептивна, най-ясно се проявява психическата сила да се създават фантазни образи на възможни светове, отбелязва авторът. В немскоезичната сфера утопичната литература, която се гради на творческата фантазия, достига връхната си точка в епохата на Лесинг и Гьоте. Именно Гьоте е изразил най-внушително значението на фантазията за изкуството. На него принадлежат стиховете:

Коя ли безсмъртна  
венец заслужава?  
Няма да споря,  
но аз го отреждам  
на вечно подвижната,  
винаги новата,  
чудната щерка на Юпитер,  
свидното негово чедо —  
Фантазия!

(Прев. В. Константинов)

Тук вече фантазията се схваща като творческо въображение, което позволява да се прозре в един възможен и постоянно обновяващ се хуманен живот. Или по думите на Ернст Блох фантазията определя предсказващия характер на изкуството, което разкрива *още неосъществени* възможности. Психологически погледнато, фантазията е израз на либидинозно-конструктивната енергия на човека, смята авторът.

Ако се разгледа литературата в Германия след класическия период до наши дни, налага се впечатлението, че тя е вдъхновена не толкова от фантазията, колкото от агресията и страха. Тя е овладяна не от конструктивната диалектика на желанието, а от деструктивната диалектика на отрицанието. Нагонните елементи на агресията и страха следва да се отнесат към силата, която Александер Мичерлих нарича „деструдо“ (по подобие на „либидо“). При това агресията може да се определи като екстравертирано, а страхът като интровертирано деструдо.

Възникването на деструктивна енергия може да се обясни със социалнопсихологически предпоставки. В книгата си „Агресия и приспособяване“ Мичерлих говори за „трансформацията на възпрепятствуваната активност в агресия“ и определя: „Във фазата на фрустрация потребността от активност придобива все по-голям афективен заряд.“ Така в немската литература след освободителните войни през миналия век намира отражение психическата подтиснатост от социалните бариери, които ограничават възможностите за развитие на личността. Препятствията пред личната активност, издигнати от обществено-политическия живот, подготвят почвата за една предимно вербално-агресивна критика, проявяваща се в литературата, подчертава Винфрид Фройнд. „Нашата нова литература е рожба на критиката“, пише Георг Хервег в средата на миналия век. Сатириците на Тик, Шлегел и Брентано, както и критичните тенденции в творбите на Шамисо и Ахим фон Арним, относително скоро след рухването на предимно утопично ориентираната класическа литература набелязват началото на една модерна критично-сатирична поезия, която в средата на столетието намира брилянтни представители в Хайнрих Хайне и Георг Веерт, посочва авторът. Настъпващото индустриализиране, последвано от задълбочаване на отчуждението, анонимността на отделния човек и тоталният прагматизъм създават условия за възникването на нови, неподозирани препятствия пред човешката активност, а с това и за нови агресии, които се отлагат в литературната продукция. Арно Холц, Герхарт Хауптман, Карл Щернхайм, братята Ман и Бертолт Брехт са големите представители на тази сатирично-критична литература. Същата тенденция се проявява и днес в творчеството на писатели като Дюренмат, Фриш, Кип-

хард, Вайс, Енценсбергер, Грас, Бьол, Ленц, Валзер и Хандке, смята авторът.

Но би било погрешно да се вижда в сатиричната литература само някакъв деструктивен „пъкъл“, тя трябва да се възприема с диференциран диалектически подход. Като дразни читателя, тя иска същевременно да провокира заемаването на едно хуманно становище. Класическата диалектика на идеал и действителност е преминала в модерната диалектика на отрицание и възстановяване, отбелязва авторът. Тя вече не е изпълнена от надеждата за скорошно подобрене на житейските условия, а от съзнанието, че литературата съществува в епоха на несвобода, която възпира полета на фантазията и подтиква агресията.

Но агресията на индивида е само един от отговорите на възпрепятствуваната активност в социалната сфера. Мичерлих посочва, че потискането на нагоните, което всяка цивилизация налага на своите членове, предизвиква състояние на повече или по-малко ясно изразен страх. Следователно страхът е израз на усещането за ограничаване на индивидуалната свобода.

Докато агресията все още смята за възможна една промяна на неблагоприятните обстоятелства, срещу които тя е насочена, страхът е проява на засилващо се униние. Въпреки това би било погрешно той да се квалифицира само като пасивно състояние. Преди всичко страхът има функцията на сигнал, който указва за някаква неясно проявяваща се заплаха. Тъкмо неизразимостта на причината за страх изисква тя да бъде обрисувана, конкретизирана, за да бъде постигната дистанция или дори освобождаване от страха, изтъква авторът.

Именно тук е заложено креативното зърно, от което изниква фантастичната литература. Според Винфрид Фройнд под фантастична литература трябва да се разбират онези фиктивни описания на една всекидневна, закономерно регулирана действителност, в която нахлува неочакваното, противоречащото на всички закономерности и с това поставя под съмнение познатия дотогава свят, прави го застрашителен. Самото фантастично видение се схваща като символично олицетворение на екзистенциални страхове, като опит те да бъдат овладени чрез сетивното им изобразяване. В този смисъл фантастична литература може да възникне само в исторически епохи, в които фрустрацията на личните интереси и активност е достигнала висока степен, определя авторът.

В новата немска литература фантастиката е неразривно свързана с името на Е. Т. А. Хофман. Като чиновник в една абсолютна бюрокрация той е изживял непосредствено потискането на индивида от всемогъщата държава. Страхът от нарастващото самоосакатяване е психическото последствие за чувствителния творец. С Хофман модерната фантастична литература достига

една ранна връхна точка в изобразяването на кризата на човешката самоличност в един окръжаващ свят, налагащ абсолютно подчинение. В началото на нашия век тези страхове намират литературно проявление във фантастичния роман. Така в своя „Голем“ Густав Майринк изобразява психическия свят на своя главен герой на фона на пражкото гето. Движението на героя през заплетените, потъващи в полумрак улички на стария град онагледява диренето на изгубената самоличност. Подобна е проблематиката и в творбите на Франц Кафка. В тях нарастващото отчуждение на модерния човек довежда до окончателна загуба на неговата самоличност и като героя Грегор Замза от новелата „Преображението“ той регресира до степен на неодушевено същество. В съвременната немска литература подобно засилване на тенденцията за фантастично изобразяване на действителността се забелязва в творчеството на Петер Хандке и на Томас Бернхард. Така фантастичната литература, заключава авторът, изобразява самоотчуждението на човека в един ставащ все по-студен и неуютен свят. Нейният психически източник е страхът, който се налага във фантастични преувеличения и фигурации. Отчуждението тук трябва да се разбира в напълно буквален смисъл. За индивида, който е изгубил връзката с околните и със себе си, окръжаващият свят става действително *чужд*, разлага се до степен на някаква призрачна кулиса, сред която заплахата и фрустрацията приемат често чудовищни размери.

Авторът на статията завършва, като изразява схващането, че фантазията, агресията и страхът са основните психически източници на съвременната литература. И задачата на една бъдеща социална психология на литературата се състои в това да проучи взаимоотношенията на социалната среда и изживяващия Аз на всички равнища на литературно изобразяване. Така ще се определи мястото на литературата в общочовешкото развитие, което тя заслужава и към което винаги се е стремяла.

В. К.

## КУБА

„CASA DE LAS AMÉRICAS“, La Habana,  
septiembre — octubre, 1980, n. 122, año XXI

Списание „Casa de Las Américas“ („Дом на Америките“) е двумесечно съвместно издание на кубинското Министерство на културата и института „Каса де Лас Америкас“ в Хавана и представлява централна литературна и културна трибуна на прогресивната съвременна мисъл в Латинска Америка. То има отдели за идеологически статии, литературоведски изследвания, научни съоб-

щения, известия за наградени книги и последни изяви на института „Каса де Лас Америкас“, което му придава богат и комплексен характер. Сред материалите в рецензираната кн. 122 от септември — октомври 1980 г. се откроява обширната и извънредно интересна статия на доц. Хесус Сабоурин „Една голяма книга за една голяма криза: „Поетът в Ню Йорк“, която разкрива задълбочен изследователски поглед върху т. нар. „американски период“ в поетическото творчество на великия испански поет-хуманист и демократ Федерико Гарсиа Лорка (1898—1936) — по-специално върху неговата стихосбирка „Поетът в Ню Йорк“ (1929—1930).

Авторът на статията е изтъкнат кубински литературовед, познат на българските читатели с редица свои материали, публикувани в нашия литературен печат. В началото на изследването той посочва, че стихосбирката „Поетът в Ню Йорк“ отразява впечатленията на Лорка от престоя му в Съединените щати от лятото на 1929 до пролетта на 1930 г. — време, когато започва голямата икономическа криза от 1929—1933 г., изострила още повече конфликтите в капиталистическия свят. Според Х. Сабоурин тази книга има изключително значение за творческото развитие на Лорка и за развитието на испанската поезия през ХХ в. като цяло и представлява „един титаничен, създаден от поета мит“. В сборника „Поетът в Ню Йорк“ той справедливо вижда отражението на една двойна криза — личната творческа криза на Лорка, който през 1929—1930 г. усилено търси нови теми, изразни средства и поетически извори, и вътрешната криза в северноамериканската капиталистическа система през този период — обстоятелства, за които говори нееднократно и самият Лорка след завръщането си в Испания през 1930 г.

Изследвайки причините, довели испанския поет до тази на пръв поглед неочаквана за творчеството му стихосбирка, критикът изтъква, че през 1926—1929 г. Лорка все по-настойчиво чувства необходимостта от едно продължително задгранично пътуване, от едно временно отдалечаване от своята страна, от по-нататъшно разширяване на своя естетически кръгзор. Тази властна необходимост се поражда у него не само поради неразбирането от страна на родителите му, които не одобряват поетическите му занимания, но идва в много по-голяма степен и от новите творчески търсения и дълбоките вътрешни конфликти на поета през този важен период от неговия живот. Той вече е написал великолепните си стихосбирки „Стихове за канте хондо“ (1921—1924) и „Цигански романсеро“ (1924—1927), в които образно е пресътворил трагичния свят на своята Испания, но същевременно все по-властно започва да усеща липсата на други, нови поетически извори, които да подхранват по-нататък лириката му. Х. Сабоурин привежда показателните думи на Лорка в едно негово

писмо до чилийския дипломат Карлос Морла Линч от началото на 1929 г. във връзка с предстоящото пътуване на поета до Америка: „Ню Йорк ми се струва ужасен, но именно затова отивам там.“ Ала именно там поетът ще се сблъска остро с един жесток, механизирани и дехуманизиран живот, обвит в лъжливата мрежа на блясъка и оптимизма, която скрива мизерията, експлоатацията и човешкото отчуждение — мрежа, неочаквано разкъсана от голямата американска криза през 1929—1933 г. Х. Сабоурин е прав, че за Лорка Ню Йорк е преди всичко страшният контраст между дехуманизирания духовен живот и бясната външна активност и автоматизираност на хората, между издигащите се нагоре небостъргачи и надвисналото над тях безцветно нюйоркско небе. В такъв смисъл той привежда показателните думи на Лорка за Ню Йорк от едно негово интервю, дадено през 1933 г.:

„Безчовечна архитектура и бесен ритъм, геометрия и тревога. Но радост няма, макар че има ритъм. Човекът и машината живеят в робска зависимост от настоящия момент. Стените се издигат към небето, без да се стремят нито към облаците, нито към славата. Няма нищо по-поетично и по-страшно, отколкото сражението на небостъргачите с небето, надвиснало над тях.“

Изследователят изтъква, че в стихосбирката „Поетът в Ню Йорк“ закономерно се появяват необичайни образи и асоциации, които разкриват ужасяващия облик на един жесток и обезчовечен град, подчинил всичко на бясната жажда за печалби. „Отчуждението е белегът на този град: в него вещите са заели мястото на човешките същества, мъртвото — мястото на живото“, справедливо пише Х. Сабоурин. Образите в този сборник на Лорка претърпяват коренна промяна по отношение на предишната му поезия, деформират се, разкъсват се на части, разрушават се. В Ню Йорк дори зората е мътна и безнадеждна, а небето трепери като мида без черупка. Личната самота на поета не е единствена — тя се слива със самотата на милионите хора в този град. Тази деформирана действителност се появява неслучайно в стихосбирката, защото, както подчертава изследователят, Ню Йорк става за Лорка „един патетичен символ на човешкото страдание“, обобщен образ на съвременната автоматизирана и дехуманизирана капиталистическа цивилизация, в която той тепърва ще търси своите нравствени опори. „Главното тук не е небето, а неспокойната кръв, и точно това е, което той е дошъл да види“, пише критикът. Според Х. Сабоурин Лорка създава един нов епос, но епос без величие, чийто основен признак е хаосът на заобикалящия го свят. Поетът не желае да се приобщи към този хаос, не се съгласява с него, опитва се да го пресъздаде с нова за себе си поетическа техника, близка до тази на сюрреализма. Същевре-

менно авторът на статията изрично набляга, че Лорка не може да бъде наречен сюрреалист в пълния смисъл на думата, защото прибегва до сюрреалистичните средства само за да изрази хаоса, тревогата и деформацията на северноамериканския капиталистически свят, изпълнен „с жестоката тишина на парите“, да предаде ужаса на тази „империя на долара“, която разтърсва из основи цялото му същество. Омразата на поета към жестокия и дехуманизиран свят на Ню Йорк го води до необичайна поезия, до пророчеството за идването на смъртта, която ще помете обезчовечения живот и чийто призрак танцува над Уолстрийт. В този смисъл Х. Сабоурин цитира част от стихотворението „Танц на смъртта“, едно от най-силните в целия сборник:

Не, казвам ви, смъртта избра за своя танц прекрасно място.

Призрактът ще танцува сред потоци от кръв,  
в урагани от злато, сред колони от цифри,  
под вика на безработните, които вят в безлунната нощ.  
О, Америко, дива, зла и безсрамна,  
просната на границата на снеговете!<sup>1</sup>

В „Поетът в Ню Йорк“ изследователят открива един изцяло преобразен и метаморфозизиран свят, както и в стихосбирката на Лорка „Цигански романсеро“, но изрично подчертава, че сега всички образи са диаметрално противоположни, контрастни на предишните:

„Там митът, пищен и освобождаващ, побеждава грубостта на сегашните дни; тук, чудовищно деформиран, митът се прекъсва от една задущаваща и подчиняваща действителност.“

Поетът търси опора в този враждебен свят в конфликта между капиталистическата цивилизация и природния елемент, но критикът правилно изтъква, че поривът към естественото, към недокоснатото от духовната ерозия на обезчовечения свят не се превръща у Лорка в стремеж за възвръщане към дивашкия примитивизъм, а е израз на търсенето на най-дълбоко човешкото в това механизирани общество. И както в предишната му стихосбирка „Цигански романсеро“ съществуват две противоположни социални групи, така и в „Поетът в Ню Йорк“ големият испански поет-хуманист търси реалното човешко противопоставяне, открива действителността вътре в мита и Харлем — вътре в Ню Йорк. Именно негрите стават за Лорка „духовната ос на Америка“ със своето мислене, надежда и песен, изразени най-пълно

<sup>1</sup> Цитираните в статията на Хесус Сабоурин стихове на Лорка са дадени тук в мой превод — бел. Р. М.

в двете включени в сборника поеми „Нрав и рай на негрите“ и „Ода за краля на Харлем“. Много верен и показателен е в това отношение интересният паралел, който прави Х. Сабоурин между преследвания циганин — главния герой на сборника „Цигански романсеро“ — и обезправения негр в „Поетът в Ню Йорк“, изтъквайки приликата и разликата между тях. Според него те са близки един на друг в противопоставянето си на официалната власт и на насилието, с които са в непрестанна борба, и в това отношение несъмнено са два етапа от развитието на един и същ образ. Но докато андалузският циганин води борба за човешко зачитане и равноправие в границите на една испанска провинция и действа като истински син на равнината, то негрът от Съединените щати вече е градски човек, живеещ във високоразвита страна, и се бори срещу расизма като единствена надежда за истинско възраждане на цивилизацията. Според изследвателя с тази надежда Лорка иска да преодолее и своята собствена самота, да преодолее и безбройните самоти на човешките съдби в света, да изясни сам за себе си собственото си състояние, отражение на което се явява драматичният диалог между човека и поета във включената в сборника „Двойна поема за езерото Едем“. Х. Сабоурин, е прав, когато пише:

„Истинската, автентичната тема на „Поетът в Ню Йорк“ е темата за споделената самота. И от този неизчерпаем извор в книгата му се раждат с двойна мощ болката и протестът, неговата горда сила и дълбокото му трагическо чувство — испанско и всеобщо.“

Символ за възраждането на човешкото става за Лорка и големият американски поет Уолт Уитман, когото той възпява в драматичната си „Ода за Уолт Уитман“ в сборника. Според изследвателя Лорка открива при Уитман сливане на човешкото у поета и на поетичното у човека, които никога не могат да се отделят при него, открива надеждата вътре в мъката, солидарността вътре в самотата:

Ню Йорк от тиня,  
 Ню Йорк от жици и смърт,  
 какъв скрит ангел на бузата си  
 носиш?  
 Кой съвършен глас ще каже истините  
 на пшеницата?  
 Кой — ужасния сън на твоите анекдоти  
 опетнени?

Лорка открива у Уитман певеца на човешкото братство и страдание, на любовта към човека и света, на вярата в бъдещето. Тази вяра поетът съзира и в детето — герой на стихотворението „Момченцето Стентън“, представляващо диалог между поета и детето, което става носител на надеждата.

В края на статията доц. Хесус Сабоурин обобщава, че американският период на Лор-

ка изиграва неоченима положителна роля в неговото поетическо развитие, показва стремежа на поета към все по-дълбоко проникване в човешката психика и към универсализиране на неговата тематика, острия му поглед за конфликтите в заобикалящия го свят, надеждата му за промяна. Изследвателят счита „Поетът в Ню Йорк“ за потресаващ художествен документ, разкрил сблъсъка на поета с големия модерен град, за една наистина дълбоко хуманна книга на Лорка и на цялата испаноезична поезия — книга, изобразила ада на съвременния капиталистически свят и неговата дехуманизирана система, но утвърждаваща човешката солидарност и братство.

Р. М.

## САЩ

PMLA, vol. 96, n. 3, 1981

PMLA е орган на лингвистичната асоциация на Съединените щати и излиза шест пъти в годината. Публикува предимно теоретични статии, както и статии върху отделни литератури.

В майската книжка на списанието е отпечатана статията на К. Хил „Вирджиния Уулф и Лесли Стивън: История и литературна революция“. Основната цел на статията е да преразгледа създамата се представа за Л. Стивън като викториански самовластник, който възпрепятствува дъщерите си в стремежа им да се заемат с професионална писателска дейност. Ударението е поставено върху положителното влияние, което Л. Стивън оказва на В. Уулф.

Нито едно от доказателствата, станали известни в последно време, за ужасяващото тиранично поведение на Л. Стивън към неговите три надарени дъщери, не може да бъде отхвърлено. Емоционалният хаос в семейство Стивън през юношеските години на В. Уулф е толкова голям, че тя четвърт век след смъртта на своя баща пише в станалия прочут „Дневник на писателя“: „Ако Л. Стивън би живял по-дълго, неговият живот би сложил край на моя. Какво би се случило? Никакво писане, никакви книги — немислимо.“

Това обаче е само едната страна. В. Уулф пише също, че се е чувствувала „утешена, насърчена, изпълнена с любов към този затворен, забележителен, самотен човек“ и признава, че Л. Стивън е изисквал от нея да пише книги и се е надявал тя да бъде неговият наследник в литературата. Л. Стивън не само поставя прегради пред желанието ѝ да пише, но заедно с това ѝ дава обширна подготовка по английска литература, история и биография. Следи от ранното обучение могат да се открият по-късно в нейната критическа дейност.

В залеза на викторианската епоха писателството е занимание, напълно достойно за една млада жена. Лесли Стивън, който е страдал от мисълта, че собствената му професия не е съвсем „мъжка“, желае работата му да бъде продължена от дъщеря, защото тя няма да работи, изложена на постоянен натиск.

За Лесли Стивън има и други, еднакво властни причини да определи Вирджиния за свой наследник в литературата. Изключително важно е почти пълното отъждествяване между бащата и дъщерята. Съвсем ясно е, че Вирджиния е любимото дете на Л. Стивън и писмата до жена му са изпълнени с бележки, които издават предпочитанието му към „бедната малка Джини“. Той навярно е виждал собственото си детство, въплътено във Вирджиния: подобно на него тя е с крехко здраве, ужасно нервна, склонна към пристъпи на тежка меланхолия и притежава органически усет за език. С годините приликите помежду им растат. Когато Вирджиния е деветгодишна, Л. Стивън пише: „Тя наистина е съвсем като мене, чувствавам.“ А Вирджиния не само идва до същия извод, но и с поведението си показва любов към бащата. Вирджиния и Лесли Стивън особено си приличат по изострената чувствителност към езика и тази споделена дарба естествено подтиква бащата да развие чрез благоприятстващо обучение писателските ѝ наклонности. Той пише за развиващия се писателски талант на Вирджиния, когато тя е единадесетгодишна, предвиждайки, че тя ще поеме професията му на есеист.

Л. Стивън се колебае коя област ще бъде по-подходяща за белетристичния талант на Вирджиния — художествената проза или есеистиката, но и за двете отлична подготовка дава изучаването на историята и биографията и те се съсредоточават върху тях. Обучението на Вирджиния, което отразява общото схващане на Стивън за взаимодействието на история, биография и литература, се оказва решаващо за оформянето на подхода ѝ към литературната творба и за схващанията ѝ за развитието на литературните жанрове.

Л. Стивън не изпраща дъщеря си в Оксбридж (съчетание от Оксфорд и Кеймбридж). Той не желае да се раздели с нея, а и крехката ѝ чувствителност прави наложително оставането ѝ в къщи.

Той предпочита да я вижда непрекъснато, да разговаря с нея, когато тя връща книгите по история в библиотеката му, да обсъждат историческите есета, които тя пише за жените и християнската религия. Така тя е освободена от английската образователна система, която по думите на Л. Стивън „превърща всяко малко момиче повече или по-малко в звяр“.

Отношението на Вирджиния Уулф към домашното ѝ обучение е двойствено. От една страна, то я избавя от едностранчивото

университетско образование и възпитава у нея онези интелектуални способности, които са ѝ необходими, за да стане писател. Заедно с това обаче то е източник на социалната ѝ непохватност и причина за отчуждението ѝ от Оксбридж и неговия затворен мъжки интелектуален елит.

Вирджиния заимствува много от схващанията на Л. Стивън за природата и изследването на литературното произведение и идеите му за литературната история. В началото на критическата си дейност тя заявява, че вижда голяма част от английската литература през своеобразната гледна точка на Л. Стивън: „Много от значителните английски поетически произведения ми изглеждат сега неотделими от моя баща, аз чувам в тях не само неговия глас, но и в известна степен неговите схващания и мисли.“ Най-ранните професионални планове на В. Уулф са резултат на домашното ѝ обучение. Първата книга, която възнамерява да напише, е „солиден исторически труд.“ До края на своя живот тя ще поддържа жив интереса си към историята и литературната критика.

Л. Стивън предава на дъщеря си не само знания, но налага посредством личността си самата литературнокритическа традиция, на която е представител. Основните положения на тази традиция вдъхват живот на много от критическите опити на двамата. Намираме ги изразени в най-чист вид и в сходна форма в „История на английската литература“ на Л. Стивън и „Как би трябвало да се чете книга“ на В. Уулф. Читателят, настояват и двамата, трябва да види автора на литературната творба като обикновен човек, а в този контекст историческите и биографичните факти могат да направят автора пожив и непосредствен за нас. Страстното отдаване при четенето трябва да бъде първата характерна черта на студента по литература, но заедно с това и двамата се съгласяват, че както той, така и литературният критик трябва да намерят трудно постижимото равновесие между спонтанност и премисленост, между неповторимия емоционален отклик и последвалата разумна оценка на литературната творба. Тези схващания, разпространени през миналия век, когато литературата се тълкува предимно като експресия, ги поставят в традицията на Сент-Бьов — „единствения литературен критик, който според мен, заслужава да се чете“ по думите на Л. Стивън. Очевидни са съвпаденията им в теорията за развитието и еволюцията на литературните жанрове. В различни есета и особено в „Наклонената кула“ В. Уулф описва зараждането на даден нов литературен жанр, съсредоточавайки обяснението си върху тези причини, които Л. Стивън изтъква в „Английската литература и общество през XVIII в.“ Те смятат, че разместванията в класовите структури създават съответно господстващо историческо съзнание,

което намира израз в най-подходяща литературна форма. Изследователят на литературното развитие трябва да бъде сроден по дух на експериментите, които историческото самосъзнание извършва с нови литературни форми. Основното понятие в мисловната система на Л. Стивън както при анализа на развитието и упадък на литературните жанрове, така и във философските му работи като „Науката етика“ е еволюцията. Стивън е не само един от първите английски мислители, който подкрепя и възприема откритията на Ч. Дарвин, но заедно с Х. Спенсър е велеречив защитник на идеята за нравствената еволюция, която проектира Дарвиновия еволюционен модел върху морала и обществото. Съгласно етичката еволюционна система на Л. Стивън най-морална е тази класа, която в определен момент носи „най-жизнените инстинкти на нацията“. Тя действа като изразител на цялата нация и определя облика на литературата чрез жанра, който най-добре отразява историческия дух на епохата.

„Английската литература и общество през XVIII в.“ е новаторска работа със силно влияние, защото Л. Стивън е първият английски критик, който прилага социологическия подход към литературата, за да покаже социалните и политическите причини на промените в историческите схващания за действителността и литературата. Л. Стивън е задължен за много от своите прозрения на Иполит Тен и изследването му е своеобразно съчетание на социологическия подход на Тен с късновикторианския еволюционизъм. Л. Стивън е единственият късновикториански критик, който определя разместванията в класовите структури, схващани еволюционно, като фактори за развитието на жанровете. Пред литературния критик, който приема възгледите на Л. Стивън за литературноисторическия развой, стоят специфични изисквания. Критикът трябва да изследва литературата като израз на определен исторически контекст, трябва да разбере авторовия възглед и да приеме новите представи за действителността, към които авторът се е обърнал; накратко, трябва да се осмели да бъде открит за литературното експериментиране, което търси да предаде по-точно духа на епохата.

Критическата дейност на В. Уулф има за основа същите ценности. Когато анализира сложната променливост на литературния живот в XX в. и обяснява развитието и упадък на литературните жанрове, тя се придържа към историко-социологичната концепция на Л. Стивън. Изглежда, сякаш В. Уулф напълно приема Стивъновия еволюционен модел, когато го проектира върху литературната сцена преди нея, за да обясни залеза на традиционния роман и заменянето му с нова форма. В. Уулф използва в критическите си опити онези елементи от концепцията на Л. Стивън за литературната

история, които го отличават от другите двама значителни критици на времето — Кортхоуп и Саймъндс. Тя обаче не приема, че най-жизнената класа е по необходимост най-морална. В. Уулф допуска, че в XX в. с развитието на обществото класите ще отмрат и човешкият дух ще изрази себе си чрез по-демократични и всеобхватни чувства. Ето защо романът като литературен продукт на средната класа не само ще се промени, но дори може да изчезне. Ограничен в своя класов поглед, той губи способност да улавя господстващия кръгозор на епохата.

Защо средната класа, която владее литературата векове наред, открива, че нейният възглед за света не е в състояние да се приспособи към изискванията на новото съзнание в XX в.? Заради класовия възглед, отговаря В. Уулф, защото е затворена в идеята за класа и е прекалено класово самосъзнателна. Най-жизнените елементи на обществото в XX в. ще отхвърлят класово ограничените възгледи, за да изразят един всеобемаш, истински демократичен възглед върху света. Тази начеваща промяна в класовите структури ще намери най-точен израз в новия литературен жанр. Досегашните аутсайтери на историята — работниците и жените — ще се превърнат в говорители на своето време, защото те възплащават демократичното, гъвкавото, безкласовото съзнание на XX в. Безкласовото общество на В. Уулф обаче се превръща в социална структура, в която старите класи са заменени от нови.

Какви са основните характеристики на жанра, създаден да изрази възгледите за действителността на „най-жизнената класа“ на историческия период и в случая на XX в.? Новият жанр ще възплъти демократичните, гъвкави и обхватни стремежи на подкласата на жените и работниците — според В. Уулф. Това определение е твърде неясно, но тя го използва непрекъснато, за да очертае границата между миналото и XX в., с което напомня общия и неубедителен език на Л. Стивън в характеристиката му на философията на средната класа в началото на XVIII в. като националистична, индивидуалистична и прагматична. Очевидно нито бащата, нито дъщерята не формулират ясно философията и възгледите на историческия период, а предпочитат общите характеристики на духовните и политическите насоки, общото звучене на епохата.

Прозата повече, отколкото поезията — смята В. Уулф — трябва да придаде сила на новия жанр, защото прозата е непретенциозна и гъвкава и може да мине навсякъде. Най-важното обаче — новият жанр, макар и написан в проза, трябва да притежава състеността на поезията, ако в духа на времето ще бъде истински всеобхватен. Именно това е най-значителното нововъведение в критическата ѝ и художествена дейност, което обяснява и постоянните ѝ затруднения с тради-

ционната терминология. Тя нарича експерименталните си форми „драми-поеми, есе-та-романи, т. нар. романи“.

Уроците на Л. Стивън не превръщат В. Уулф в съзнателен литературен новатор, но неговите идеи за литературната история не противоречат на склонността ѝ към експериментирание, нещо повече, те я подхранват. Цялата концепция на Л. Стивън за литературното развитие се основава на експеримента и го предполага. Новата историческа епоха създава своя образ в нова литературна форма. Писателят единствен е способен да отлее тази форма. Ето защо съществуването му напомня за положението на въжеиграча. От едната му страна са новите идеи, за които неговата свръхчувствителност търси подходящи експериментални

форми, а от другата е публиката — инертна, привикнала към досегашните конвенционални идеи и форми, която само смътно се досеща за новите насоки на мислене.

Поставянето на ударението върху експеримента в литературната история определя и перспективата на идеалния литературен критик. Той трябва да бъде сроден с творчеството на съвременните писатели, т. е. с литературния експеримент на своето време.

Авторката заключава, че цялата интелектуална атмосфера в дома на Л. Стивън е била особено възприемчива към идеята за експеримента. Самата Вирджиния Уулф с експериментите си в областта на романа отхвърля старите утвърдени образци.

А. А.



„ПРОБЛЕМИ НА ТЕОРИЯТА НА САТИРАТА“  
от РОСИЦА ДИМЧЕВА

С., изд. „Наука и изкуство“, 1981

Изучаването на характера на сатирата е трудна и сложна задача. Сатиричната насока на творчество не е била никога привлекателна за читателите примерно като поетично възторженото, като красиво възторженото обрисване на красотата на света. Върху сатирата ляга черната сянка на отрицателно, на гневно осъждащо, а следователно и на поетически раздвоено отношение към живота, към хората, към социалните институции. Тя е била по-скоро необходима, отколкото желана, тъй като не познава нито поетическата лекота на чувствата, нито красноречивата им безпристрастност, винаги разтревожена и нерядко изпълнена със страдание даже и когато пробужда смях. Нейният блясък е в анализа, в особеностите на разума, който я ръководи, в логиката на едно хиперболизирано художествено обсъждане на света. Поетическата илюзия при нея често пъти е смутена от безпощадна откровеност и даже от жестокост на оценката.

Разбира се, сатиричните жанрове са доста разнообразни, за да бъдат подведени под едно само определение. Желана или не, изискваща особена нагласа за възприемане, сатирата има пребогата история и това налага и аналитично-теоретическото ѝ изследване. Към такава трудна, но и съществена задача се е насочила Росица Димчева в своя труд „Проблеми на теорията на сатирата“.

Изследването на Димчева ни внушава веднага сериозните качества на изследователката. Тя борави свободно с обилната литература по предмета. Даже и когато засяга периоди, през които малко е писано по въпроса за сатирата, Димчева намира какво да извлече и от най-оскъдни сведения. Особено добре познава съвременната научна литература, която, проучена добре и внимателно, използва и позитивно, и критично. С десетината по-големи статии, с които се представи пред нашата общественост, през последните години Димчева вече засвидетелствува ценните си качества. Те налагат по-категорично своя тон в това цялостно научно изследване. Като борави свободно с материала, авторката създава и научното равнище за тълкуването на предмета.

Трябва да допълня, че трудът на Димчева има сериозни достойнства освен с осведомеността на авторката, но и със способността ѝ за личен размисъл, за широк самостоятелен анализ. Известно е общото гледище за сатирата като обществено явление, т. е. като необходимост, обусловена от условията на живота. Сатирата се появява през време, когато се противопоставя някакъв социално-етичен или социално-политически идеал на несъвършенствата на действителността. Но не само така стои проблемът с тази художественотворческа насока. Тя си има и своя твърде интересна, *психологическа* страна, тя е документ за особено лично настроение в колективния живот на обществото, свидетелство е за лична художествена преценка на нездравите нрави през определено време. Това ще рече, че нейната специфичност е двустранна: обусловена е и от социалните условия на времето, и от особена психологическа настройка на една неповторимо критична и етична творческа личност. Тръгвайки отдалече, авторката много убедително сочи корените на сатирата в митологичната клетва, в религиозно-битовото заклинание. Там още са били сблъсъците с реалността и там още е звучала една осъждаща изява. За Димчева е било важно да обхване в една сгъстена паралелност с историята теорията на сатирата. Находчиво тя посочва апологията на сатирата, налагала се през различно време поради нейното отричане и правена от самите сатирици като източник за нейното обясняване.

Сполучливо Димчева използва и онзи обществен опит, който е набран чрез наблюденията на други мислители, несатирици върху сатирата. Тя разчепква гледища, в които спецификата на сатиричното творчество, идеология и философия, етика и естетика са се оказали твърде тясно свързани. Заела се с изключително трудна задача, малко разработвана особено у нас, авторката навлиза в закономерните особености на това творчество, изучено и чрез видни образци, и чрез историческо редуване на гледищата. Всичко това тя е съумяла да направи с изключително стегнат, бих казал, изцяло синтетичен, но богат и проблемно разгърнат труд. Тя използва едно мнение там, където то е необходимо, а не го взема само по себе си, не го преразказва за демонстриране на осведоменост, нито се придържа ъ него, когато то

е изчерпано в своето време. Така на относително малката територия на своето изложение (около 180 страници) е разположена цяла богата система от възгледи, чужди и на авторката, които обясняват научно и оригинално закономерните особености на сатирата.

Р. Димчева отхвърля гледището, че сатирата е жанр, т. е. родово и видово явление. Тя поддържа схващането за жанровите структури според класическото делитбено определение: епос, лирика и драма, с техните видови форми. Сатирата е „насока“, тя е „душата на жанра“, неговото специфично осмисляне, което влияе и върху характера на структурата му, без обаче да отменя някои от родовите или видовите черти. Със завиден замах авторката изследва връзката между идилия и сатира, между утопия и сатира, връзката на сатирата с мечтата за преобразуване на обществото, както и отношението сатира и поезия, като отделя сатирата от памфлетната полемика чрез изтъкване на естетическата ѝ значимост. Тази богата проблематика прави богато и изложението, оформено с хубав, на места явно мисловно-образен език.

Като разглежда *социологията* на сатирата, авторката сочи по-близките до нашето време мнения на Горки, на Луначарски, прави любопитни наблюдения върху съветската литература и изтъква значението на смеха и за нея, за освобождаването на човека от наследството на миналото. Тази социология на сатирата е допълнена и от една *психология* на сатиричното творчество, която, както отбелязах вече, позволява на читателя да овладее цялостно представата за сатиричното изкуство, да се доближи до него и откъм специфично психологическата му страна. За отбелязване е, че Димчева сполучливо вижда широкия регистър на творческите индивидуалности от „склонността на сангвника към весело съзерцание на човешката глупост“ до „гневните изстъпления и нервните кризи на холерика със страстта за унищожаване на противника“. От проблемите за социологията и психологията на сатирата авторката стига до нейната *морфология*, т. е. до изучаването на произведенията на сатиричното творчество с оглед на художествените му особености. Може би тук би могла да се направи бележката, че разделът за психология на сатирата е разработен — сравнително с другите раздели — по-сбито. Но тоя проблем преминава през цялото изследване по-нататък и това донякъде оправдава и представянето му в по-съкратен вид.

Установила веднъж проблематиката и необходимите подходи към нея, авторката прави обширно историческо изследване на *типа* сатирично творчество. Използвайки трудовете на различни автори, материал от сатирата у гърци, ирландци и араби, тя очертава постепенно връзката на най-първите

сатирични прояви с възренията, митовете, суеверията и ритуалите на намиращите се още на първобитен стадий на развитие народи. Така изпъква връзката между сатирата и заклинанието, между сатирата и оскърблението, добило значение на освобождаване от враждебни на човека емоции. За това ѝ помагат особено автори като Елиът, чиито трудове Димчева използва умело. Заедно с американския автор тя преминава към обясняване и на историческите форми на литературната сатира. Отграничава онова, което е свързано със заклинанието и ритуала като отживяла словесна магия от литературната сатира, която носи в себе си вече идеи за изправяне на недъзите на обществото, за морална оценка на неговите пороци, за подтикване на неговото развитие и т. н. Изведено е онова, към което вече активно се стреми литературната сатира. Застанала на социологическа основа, авторката сполучливо критикува някои гледища у Елиът, които не държат сметка за зависимостта на сатирата от обществения и политическия строй.

Бих искал да се спра специално на един въпрос. Особено задълбочено и с конкретен материал, взет от образците на литературата, авторката разглежда отношението *сатира — утопия*. Тя отбелязва, че *на пръв поглед* сатирата и утопията са противоположни понятия, доколкото първата е насочена към реалното, а втората — към идеалното. Сатирикът въстава срещу порочното в институции и нрави, той е близо до всекидневната истина на живота. Скептик по природа, той е настроен да открива грозното и извратеното и даже да отхвърля критично или да ограничава чистите подбуди в чувства и дела. Той иска да учи по-скоро с отрицателния, отколкото с положителния пример. Счита, че за човека е по-полезно да се отвращава от злото, отколкото да подражава на доброто. У утописта преобладава противоположното: утвърждаването на идеалното, ентусиазмът, волята за експериментиране и за поддържане конструктивната сила на духа. Утопистът е оптимист, той е в авангарда на своя век чрез мечтата си, чрез изграждане на идеални планове за социална и нравствена обнова.

Тези разлики авторката е разкрила чрез обилен материал, като се спира главно на „Утопия“ от Томас Мор. Но онова, което е съществено за нас, е издълбоко подсказаната мисъл за своеобразна *вътрешна близост* между сатира и утопия. Сатирикът може да ни насочи към идеалното, без да говори за него. Като отрича злото в обществото, в човешката природа, той в същност се стреми към онзи идеален свят, който стои в мечтата и на утописта. Така противостоящи си насоки в литературното изображение, отричащи се даже взаимно *на пръв поглед*, както сполучливо отбелязва това авторката, се оказват в особено вътрешно родство.

Много убедително Димчева сочи, че в утопията всякога е заложена критиката, отрицанието на онова, от което трябва да се бяга мисловно в царството на идеала, да се мечтае за него. С едно уравнивание, което крие в себе си дълбочината на проблема, авторката пише: „Отзвук на трагическите конфликти на епохата, социалната философия на Мор е насочена към много по-съществени проблеми. (Има се пред вид християнската етика, противопоставена на индивидуалните човешки грехове, б. м., П. 3.) Предпазена както от всякакъв повърхностен ентузиазъм, така и от опасностите на една резигнация, която убива волята за дела и творческите сили, тя борави с фундаменталното: държавата, класите, собствеността. Откривайки основната причина за отрицателните явления в частната собственост, без да идеализира хората, държейки достатъчно сметка за техните низки инстинкти, Мор гради нови социални институции, дава идеали, чрез които може да се реализира здравата хармония на човешкия дух“ (с. 147). Така утопията на Мор разкрива нови социални възможности за човечеството, явява се градивна форма на критика в сравнение със сатиричното отрицание, което крие в себе си идеала, недоизявява съкровените блянове за обнова на обществото и живота, на нравите и хората. Утопията в същност носи в себе си отрицанието, но, така да се каже, като първа предпоставка, след която следва другото, идеалното. Сатирата пък носи в себе си идеалното, но вече като постановка, скрита в контекста, която не се развива като утвърждение на идеалното. В тези констатации са включени едни от най-ценните и дълбоки мисли, въведени от авторката в изследването.

По оригинален път е тръгнала Димчева и при обясняване формата на сатирата. Тя изследва връзката между *сатира* и *реторика*: „За разлика от поета, човек на чувството и въображението, възмогващ се над единичното и исторически ограниченото до една по-висока правда, сатирикът държи сметка за убеждения и страсти, за случайности и институции на непосредствения момент, рядко се обръща към една универсална аудитория и ако подчини напълно своята атака на художествената фикция, рискува да похаби делото си като критик на епохата и поколенията. Тази насока на интересите в името на догонваните политически или нравствени цели обяснява странния на пръв поглед афинитет между сатирата и реториката“ (с. 181).

И сега авторката тръгва от най-видните класически образци. Примерът на Ювенал,

както и на други представители на сатиричното творчество сочат вярната находка на изследователката относно сложната вътрешна връзка между сатира и реторика. Реториката, разбираана като красноречие, като ирония, като различни форми на сатирично славословие, намира своето допълнително осветление в контекста на сатирата. Широтата на литературните познания на Димчева ни се открива още веднъж сега, когато тя показва конкретно как от началото на века в английската литературна критика (Шафтзбъри, Джон Браун, А. Мърфи) комичното и особено сатирата са се разглеждали като дял на реториката, „най-полезен и най-опасен вид на красноречие“ (с. 184). Или когато разглежда Свифт като блестящ ретор, рядко надминаван в историята на английската литература.

Не ще се спирам на всички теоретични постановки и на всички аргументи, използвани от авторката. Важно за отбелязване е оригиналното и дълбоко разбиране връзката на сатирата и формата на сатирата, както и връзката ѝ било с утопията, било с реториката като особено изкуство. Всякога авторката проследява проблема и в неговия теоретически, и в неговия исторически аспект, спирайки се и на най-новите съвременни изследвания. В последния раздел на книгата е разгледана и връзката между същността и формата на сатирата и емоциите, които стоят в основата на сатиричното въздействие, различните степени на съчетания между чувства и интелект.

Ще кажа в заключение, че се намираме пред едно оригинално и задълбочено научно изследване, което, като носи в себе си най-съвременни гледища, намира опора в голямата традиция на анализа и на изучаването на сатиричното творчество. Трудът е влог в особено оскъдната българска литература по този проблем. Написан е, както споменах, живо и като запазва високата си научна стойност, може да бъде полезен на всеки, който би се интересувал от въпроса за теорията на сатиричното изкуство.

Бих препоръчал на авторката, след като е изучила издълбоко теоретичните проблеми на сатиричното творчество, да се насочи конкретно към сатирата в българската литература. Тя вече има някои разработки върху жанровете през нашето Възраждане, от които би могла да отиде и по-нататък. Това ще бъде едно щастливо продължение на направеното в „Проблеми на теорията на сатирата“.

Пантелей Зарев

П. Мас, М. Колучи, А. Данти и пр. Специфичните особености на тази методология са отразени най-ярко от нея в проучването на ръкописната традиция и класификацията на преписите на „За буквите“.

Авторката пристъпва към пълен анализ на всички познати днес преписи — от XIII—XIV в. до XIX в., в резултат на което те биват обособени като хомогенна традиция (75 преписа), българска преправка на творбата (2 преписа) и руска преправка (3 преписа). Палеографските данни и датировката на преписите са възприети според монографията на проф. К. Куев. В хомогенното ядро на ръкописната традиция, която се приема за компактна, „затворена“, се очертават три разклонения —  $\alpha$ ,  $\beta$  и  $\gamma$ , всяко от които носи свои специфични черти. Ето по какъв начин авторката определя метода, чрез който са анализирани и класифицирани преписите: „Критическото сравняване на преписите, както вече беше изнесено, води до обединяването им в групи въз основа на засвидетелствуваните в техния текст обединяващи грешки, а понякога и само характерни различия или обновления“ (с. 35). А. Коссова подчертава, че всяко разклонение носи свои отличителни различия, които едновременно са обединяващи и разединяващи — от една страна, общ произход на преписите от всяко разклонение и от друга; изключване на възможността те да са преднамерено коригирани от преписвачите. Правилно е отбелязано, че трите разклонения в ръкописната традиция са резултат от естествения развой на преписването на творбата и не представляват целенасочено прередактиране на текста. Текстологическото сравнение е извършено прецизно, като се следват строго и последователно методологическите принципи, избрани от авторката. Изнесени са редица интересни и важни за историята на текста на „За буквите“ наблюдения, подкрепени с добре подбрана аргументация. Тук могат да се посочат резултатите от сравняването на Московския препис със Соловецкия препис № 913, които убедително доказват, че последният е копие на Московския препис. Не по-малко убедителен е анализът на Вроцлавския препис, запазен според публикацията на О. О. Бодянки, както и сполучливото определяне на копията на Лаврентиевия препис — Барсовия и Инокентиевия. В края на този раздел, озаглавен „Устройство на ръкописната традиция“, е поместена схемата на съотношението между всички преписи от хомогенното ядро, която дава възможност нагледно да се види мястото на всеки от тях в ръкописната традиция.

Въпреки подчертаната стройност на изложението, стремежа към максимална точност на текстологическия анализ и изобилието от илюстративен материал, с който са подкрепени крайните резултати, някои изводи на А. Коссова по отношение историята на текста на „За буквите“ будят известни въз-

ражения. Те са свързани преди всичко с разбора на особеностите на Московския препис. Както вече се спомена, откриването на Московския препис от XV в. от А. В. Горски през 1847 г. внася нов момент не само в изследването на Храбровото сказание, но и в цялата кирило-методиевска проблематика. Преломът е предизвикан от откритието, че текстът на този препис отразява кирилска транслитерация на глаголически оригинал. Пръв О. О. Бодянки, а след него и В. Ягич правят догадки във връзка с изброяването на буквите от азбуката, сравнявайки ги с глаголицата. По-късно Н. Н. Дурново, Н. С. Трубецкой и редица други учени окончателно установяват факта, че в същност азбучният списък от Московския препис представя един от най-древните варианти на глаголическия буквен състав. Това становище се смята за напълно утвърдено в науката, още повече, че е подкрепено от данните, засвидетелствувани в най-старите славянски абecedари — Мюнхенския и Парижкия, както и на ранните старобългарски стихотворения, построени под формата на акростих. „Храбровият абецедар“, разгледан с помощта на съвременни палеографски и фонологически методи, дава възможност за приблизителна реконструкция на глаголическата азбука, състояща се от 38 букви — 24 по гръцки образец и 14 според славянското произношение, както гласи свидетелството на Черноризец Храбър. В текста на Московския препис могат да се отбележат и други следи от глаголически оригинал — например грешката при предаването на цифрите, отбелязани с  $\bar{B}$  и  $\bar{E}$ , които в глаголицата имат стойност 3 и 6 вместо 2 и 5, както в кирилицата. Оттук четенето „въ чнсменеѡ же  $\bar{B}$ ,  $\bar{E}$ ,  $\bar{OY}$  и девддесатое и девдтсостное“ срещу „въ чнсменеѡ же  $\bar{Г}$ .:  $\bar{C}$  — е и  $\bar{D}$  десатное и  $\bar{D}$  сътное“, както е в Лаврентиевия препис. Всички тези особености на Московския препис, отразени и в Соловецкия препис № 913, представляват архаични черти, които са характерни за първообраза на творбата. Това определя специфичното място на Московския препис спрямо всички останали преписи на Храбровата творба и изисква заострено внимание към неговия текст.

Веднага трябва да отбележа, че интерпретирането на разглеждания препис като транслитерация на глаголически оригинал не е намерило място в книгата на А. Коссова. Тя се задоволява да констатира, че „той се отличава категорично от останалите преписи с особеността на засвидетелствуваните в неговия текст индивидуални четения“ (с. 31), без да се споменава нещо за азбучния списък и отношението му към глаголицата, а оттук и за всички останали въпроси, които възникват във връзка с това. Действително до-

пустимо е за едно специализирано изследване и издание да отпадне необходимостта от пълен анализ на посочения момент, с привличане на цялата обемиста литература, но струва ми се все пак, че не е приемливо пълното му игнориране от текстологическия разбор. Не бива да се омаловажава отдавна установеният факт, че Константин-Кирил е създател на глаголицата, която именно защитава Черноризец Храбър в своето съчинение. Това е един от най-съществените въпроси в цялата кирило-методиевска проблематика и би трябвало да намери отражение и в критическото издание на „За буквите“. Още повече, че в тази светлина се изясняват редица допълнителни моменти в Сказанието, като например израза „сѣтъ бо еше живн нже сѣтъ видѣли нх“, който трябва да се разглежда на фона на архаичните особености на Московския препис. Ако догадката, че посочената фраза е интерполация или схолия, се свърже със следите от транслитерация на глаголически оригинал, може да се предполага само схолия, която се е появила много рано, вероятно в началото на Х в. към глаголическия текст на произведението. Такова предположение има отношение и към авторството на творбата — ако думите „сѣтъ бо живн. . .“ не принадлежат на автора, то твърде възможно е зад името Черноризец Храбър да се крие непосредствен ученик на Кирил и Методий. Извънредно интересни наблюдения във връзка с този въпрос се съдържат в работата на чехословашкия учен Й. Влашек „*Quelques notes sur l'apologie slave par Chrabr (Byzantinoslavica, 1967, 1)*“.

Усилията на А. Коссова са насочени към критически изработен текст, „възможно най-близко стоящ до предполагаемия първичен текст“ (с. 27). Нейното предпочитание е към по-архаичните четения — например приема *цръкы* и *нсконн* вм. *цръковъ* и *нждеконнн*. Освен това в книгата нееднократно е подчертано, че предназначението на изследването и на изданието е да разреши въпроса, „до каква степен сведенията, предадени в тази ръкописна традиция, заслужават доверие и изобщо възможно ли е да се позоваваме на „За буквите“ като извор“ (с. 11). Тези основни положения непременно изискват да се обърне подобаващо внимание на податките от Московския препис особено на азбучния списък, който носи следи от глаголически оригинал. Изброяването на славянските букви от Московския препис, което се среща и в Соловецкия препис № 913 — негово копие, а също така се потвърждава от руската преправка (Троицкия препис), е желателно да заеме мястото си в критическото издание.

Интерпретациите, които предлага А. Коссова, се основават на стриктното следване на методологическото положение, че ако

едно четене не се потвърждава от цялостната ръкописна традиция, то не може да бъде представено в критическото издание (т. нар. „закон за съгласуването“ или „закон за мнозинството“). Това методологическо положение вероятно ще се окаже уязвимо, ако текстът, предаден в хомогенното ядро на ръкописната традиция (в случая разклоненията *α, β* и *γ*) се е оформил в по-късна епоха от създаването на авторския текст на „За буквите“ — опасение, изказано и от Р. Пикио в неговите бележки върху творбата. Освен това пълното пренебрегване на засвидетелствувания в Московския препис азбучен списък и доверието към изброяването на буквите според Чудовския препис и подобните нему все пак означава приоритет на една част от преписите спрямо друга, при това с доказана архаичност на последната.

Третият раздел на текстологическото изследване — „Върху преработките на „За буквите“ — има подчертан приносен характер. Тук е направен аналитичен разбор на руската и на българската преправка на Храбовата творба. Напълно убедителни са аргументите, с които авторката обосновава схващането, че преписът в Берлинския сборник от XIII—XIV в. и в Марчевския от XVI в. не представляват предаване на самостоятелно произведение, а преработка на съчинението на Черноризец Храбър. Направените паралели с хомогенното ядро на ръкописната традиция добре илюстрират целенасочената редакторска работа на неизвестния български книжовник, който се е стремил да промени смисъла и идеологическата насоченост на творбата. Изтъкната е и стилистичната намеса в прередактирания текст, която се изразява в опростяване на езиковия израз или често пъти в преосмисляне и собствен коментар на неразчетените и неразбрани места. Сравнителният материал, изнесен от А. Коссова, както и паралелно публикуваният текст на руската и на българската преправка представляват основа за нови наблюдения и изводи по отношение метода на работа на средновековния славянски книжовник. В приложение е поместен превод на „За буквите“ на италиански език и анализ на един нов препис на Сказанието от сбирката на Петрушевич, открит след като книгата е била предадена за печат.

Словоуказателят към изданието, съставен от Е. Дограмаджиева, заслужава висока оценка, тъй като се нарежда сред най-изчерпателните и прецизно изработени пособия от този тип. Всяка статия предлага пълно описание на засвидетелствуванията в критическия текст и в разночетенията думи с техните граматични форми, придружени от съответни пояснителни бележки. Въпросът за правописа на заглавната дума е решен с приемане на условния правопис на старобългарските граматика и речници. Словоуказателят е особено необходим за специалистите

по история на българския език като извор на проверени данни за езиковото богатство на класическата Храброва творба.

В заключение трябва да се подчертае, че трудът на А. Коссова, доказващ много добра подготовка и тънко вникване в текста, представлява пръв по рода си опит за критическо издание на един от най-ценните старобългарски паметници и може да се определи като несъмнен влог в съвременната медиевистика.

Анисава Милтенова

„МОНОЛОГ С ВАРИАЦИЯМИ“

от ИГОР ЗОЛОТУСКИ.

Москва, изд. „Советская Россия“, 1980, 413

Игор Золотуски е познато име на нашия читател. Българин по произход (майка му е българка), той свързва своите критически интереси с българската литература още от студентските си години — неговата дипломна работа е посветена на Никола Вапцаров. Впрочем Вапцаров остава трайна тема в критическата му практика и във връзка с чествването на 70-годишнината от рождението на големия поет Игор Золотуски публикува в нашия печат няколко интересни статии.

Разбира се, всеки критик има своя главна тема. Но преди да стигне до нея, той трябва да осъзнае съдбата си на литератор, на творец, който върху чужди художествени открития за живота създава своя естетически свят. Когато разбереш, че твоето оръжие е словото и че чрез словото ще изразяваш себе си, ще съществуващ, тогава започва в същност творението. Тогава погледът върху действителността се изостря и забелязваш не само подробностите, но и същността, откриваш разликата между доброто и злото и успяваш да я предадеш с думи. Какво е талантът на критика, ако не умениято едновременно да тълкуваш чуждия текст и да внушаваш собствената си истина за всичко, което е край тебе. Ако само коментираш написаното от писателя, ти си обречен на повтаряш, да предъвкваш. Получил правото да общува с хората, критикът трябва да им каже нещо. Какво ще бъде то: преразказ или откритие? Или по-просто: „За мене критикът, владеещ словото, е вече човек, който има собствено мнение.“ Това са думи на Игор Золотуски.

Ако тръгнем от това твърдение, ще видим много от особеностите на Игор Золотуски като критик. Правейки преглед на изминатия път в литературата, петдесетгодишният критик в същност търси опорните точки в усилията си да се изрази, да изтълкува някои руски писатели и в същото време размишлява върху жизнено важни проблеми. „Монолог с вариации“ е завършването и

преценяването на един етап, на един начин на мислене и виждане, на една житейска и литературна позиция. Възприел най-добрите традиции на руската литературна критика, И. Золотуски тръгва от литературното произведение, от творението на писателя, за да изведе някои съкровени истини за живота, за човека, за човешките стремления към доброто и към познанието на света. Никога Золотуски не разглежда творбата затворено, сама за себе си, като някаква даденост без корени и причини в обществения и духовния живот. Такъв подход, няма защо да го доказвам, е най-правилен и плодотворен. Той дава възможност на критика да преодолее комплексите си за малоценност и да се извиси до равнището на писателя. А Золотуски има самочувствието на писател. Той претворява света чрез своето слово и навлиза в душата на човека.

Един критик, който има амбициите да бъде писател, най-напред трябва да има вродената почит към словото. Любовта към литературата е онова свято чувство, което позволява да пристъпваш към едно творческо дело с нужното внимание, търпение и разбиране. Казвам това, защото очевидно за истинския литератор то често е непонятно за самозвания. Критикът-писател ще види в литературата не толкова похвата, формалния белег или външното, а същността, идеите, усилието да се докосне словото до дълбочината и страданието. „Руската литература — пише Золотуски в статията си „Частът на избора“ (в частност Гогол и Достоевски, за които повече, отколкото за другите, се говори в тази книга), ни остави в наследство не средства, не любопитни възможности за превръщане на носа в Нос и обратно, . . . , а фантастиката на великите идеи, изхождащи въпреки всичко от великия опит, от великата любов и великото страдание, което е невъзможно нито да го заимствуваш, нито да го прерисуваш, нито да го преведеш буквално“ (с. 123—124, курс. м., П. А.). Разбрал (или почувствувал) големия опит, който руската класическа литература е оставила като наследство, И. Золотуски търси претворяването на този опит, търси естественото продължение на принципите и духа на класиката в съвременната литература. Но неговият подход не е елементарен. Критикът иска от съвременната литература да бъде вярна на човека, на неговите стремежи и страдания, а не просто да описва видимото или да имитира похватите на предходниците и по този начин само да декларира вярност към традицията. И в това критикът проявява своя висок вкус. В същата статия Золотуски подлага на строг критичен анализ книги, които само заради авторитета на авторите им бихме приели като сериозни постижения. И. Золотуски много точно улавя външното, повърхностното, несъщественото, което изпълва творбите, и доказва непълноценността на подобен творчески подход. Ако писателят върви

по линията на лекото съпротивление, той може да създаде понякога нещо любопитно, но никога — значително. Литературата е освобождаване и овладяване на духовна енергия, която се превръща в слово. Словото материализира човешките стремления, за да ги направи вечни. Тогава как можеш да имитираш старите майстори, как ще изобразяваш само с мъртви думи, ако не видиш цялата сложност на човешката душа, нейния полет и падение. Това не е естетизъм, а ратуване за най-висш реализъм — нещо, което може да служи за пример и на нашата критика.

Статиите на Золотуски, посветени на съвременната съветска литература, са пропити от патоса на една благородна за художествено претворяване действителност. Ала не става дума за конюнктурно изображение, т. е. за изобразяване на декора, на несъщественото. Игор Золотуски утвърждава онези писатели, които най-вярно и дълбоко са почувствували руската душа.

В книгата „Монолог с вариации“ има една кратка, но особено важна за разбиране вкуса и естетическите позиции на Игор Золотуски статия — „Уважение към преданието“. Тази статия е своеобразен преход в книгата от съвременната литература към литературата на XIX в. Тук става дума за критическия талант, за способността му да отличава хубавото от лошото, привидното от истинското, имитацията от самородното. В нея се говори за необходимостта критикът да се отнася с почитание към преданието, т. е. към онова, което не се поддава на категоризация, на вкарване в тесните рамки на термина и на схемата, а е живо, естествено, непредвзето и пълнокръвно. „Защото — пише Золотуски — културата не е само начетеност, осведоменост, знаене на факти. Тя е усещане на своето положение в света на идеите, в света на духовното качество, изработено от литературата.“ С други думи, вродената дарба да се усеща хубавото трябва да намери подкрепа от едно школувано отношение към постиженията на предходниците. Отношение на приемственост, на доразвиване, на обогатяване. Задачата на литературоведа, макар и подобна на тази на писателя, е все пак по-различна. Защото той е длъжен да изтълкува традицията, да я разбере и преведе на езика на логиката, да разкрие нейните понятия, да изясни идеите ѝ, които писателят на настоящето ще усвои и обогати с нова традиция. Почти във всяка епоха се появява „гладът за идеи“. Тогава критикът трябва да осъзнае своята задача и да „пренесе“ миналото в съвременността, да потърси преките и скритите връзки с традицията, да извлече всичко ценно от нея. Между другото точно в такива периоди се засилва читателският интерес към класиката. Разбира се, ролята на критика не е да съдвече трудно смислаемата храна, а да разгадае тайната, да извлече есенцията.

Верен на такова разбиране на задачите на критиката, Игор Золотуски потъва в историята и с любов, нежност и преклонение пред величието на предците вае техния образ. Така са се родили изследванията за Гогол, Достоевски, Пушкин, Вапцаров, Йовков. Така се е родила и книгата му за Гогол. Към Гогол Золотуски храни трайна любов и изследователски интерес. Той анализира преди всичко сложни писатели, които му дават повече поводи за размисъл, които „позволяват“ да бъдат доближавани до нашата съвременност, писатели многопластови, многоидейни, парадоксални понякога, но дълбоко хуманни; писатели най-сетне трагични, с нещастна съдба, с неуреден личен живот.

Золотуски е добросъвестен критик-изследовател. Той търпеливо събира факти от живота на писателя и те са опорните точки на литературоведските му занимания. Ала не само те. Защото много по-важен е духът на писателя, духът на неговото творчество. Проблемът за духа на писателя изниква особено остро при екранизацията на литературни произведения. Слабостите на тези екранизации според Золотуски не се дължат само на спецификата на киното като изкуство, а единствено на недоловения характер на литературния текст. На екрана се показват епизоди от книгата, механично се пренасят сцени и диалози, а същността остава неразбрана и непочувствувана. Мисля, че статиите „Добавка към епоса“ и „Треска и синтез“ са показателни както за литературоведското майсторство на Золотуски, така и за способността му на кинокритик, който отлично познава изкуството на монтажа и умело навлиза в неговите особености.

И все пак най-важно място в тази книга заема голямата студия „Фауст и физиците“, излязла в отделно издание през 1968 г. Толкова години са изминали от първата ѝ публикация, а тя съвсем не е изгубила от стойността си. Още повече, че е писана във времето, когато бе много наболял спорът между „лириците“ и „физиците“. Ала „Фауст и физиците“, макар и породена от този спор, стои встрани от него, защото смисълът на критическото откровение (а това е истинско откровение) е в търсенето на „нишките, които се прекъсват“ (според израза на нашия критик), апотеоз на морала на учения и на писателя, а значи и на морала изобщо. . . Защото трябва да знаеш кому и за какво служиш. Всяко твое действие в една или друга степен влияе върху съдбата на света, дори може да доведе до неговата физическа гибел. Аз не преувеличавам; не преувеличавам и Золотуски.

Фауст и Вагнер са два типа учени, които Гьоте противопоставя един на друг. Първият е творец, вторият — служител. Единият страда; за него научното занимание е съдба и всяка мисъл, всеки научен опит е в същност тъсане от себе си. Другият постига успехи, но не твори наука. Затова единият

е морален, а другият — не. Схемата е достатъчно проста и ясна. Във времето на Гьоте е било лесно. Тогава все още ученият не е застрашавал целостта на земята и живота. Днес обаче не е така. Днес научното откритие всеки миг може да преобърне света, макар че е сътворено за доброто му. Парадоксът на научното дирене е постигнат в пълна мяра. Онова, което науката прави за доброто и благото на човека, защото е движена от най-светли и безкористни помисли, се оказва дамоклев меч. Тогава сигурно въпросът за морала не би трябвало да стои пред нея. Законите на развитието са извън човека, извън желанието му да се самосъхрани. Добре, но ние знаем какво са преживели Опенхаймер, Айнщайн, Курчатов, Жолио-Кюри. Знаем какво се случи в Хирошима и Нагазаки. Знаем, че целият научен потенциал, работещ в областта на точните науки, е впрегнат за военни цели. Значи самият учен не принадлежи на себе си, значи той е безпомощна пионка в ръцете и волята на някаква безпощадна сила. Золотуски много интересно анализира нравствените терзания на големите учени и заедно с това размишлява за съдбата на учения в съвременния свят. Ала нека поразмислим още малко. Обикновено ние свързваме опасностите, които дебнат земята ни, единствено с атомната физика, с производството на атомно и водородно оръжие. И единствено като че ли атомните физици трябва да изпитват угризението, че в тяхната власт сме всички ние. Атомната бомба не се хвърля всеки ден. Опасността от нея виси над главите ни, но все пак може да бъде избягната — може би политиците и военните ще проявят благоразумие. А не е ли човекът много повече застрашен и подчинен на другите науки, чиито постижения го обвързват грубо и жестоко? Детекторите на лъжата, средства за подслушване, уреди за мъчения

и пр. Какво е това, ако не научни открития — плод на нечий безкористен гений? И тук ми идва наум разказът на Франц Кафка „Наказателната колония“. Можеш да изпитваш радост и когато изобретиш нещо толкова нелепо и отвратително, каквото е новата машина за изтезания. Това също е духовна енергия и научен потенциал, който работи упорито, с вдъхновение и удовлетворение от постигнатото. Къде е тогава моралът? Къде е моралът на хората, които измислят средства за инквизиции и тези средства се прилагат всеки ден? Те не са атомна или водородна бомба, но заплашват целостта на човешката душа, застрашават хармонията, красотата, свободата.

Игор Золотуски размишлява само за другите учени и това е напълно естествено. Но той провокира мисленето на читателя. Идеите му са оригинални, позицията му е честна и открита. Той еднакво успешно анализира литературното произведение „Фауст“ от Гьоте и феномена Фауст, жив и пълнокръвен и в днешно време. Тук, в тази студия, Золотуски проявява най-добрите си качества на литератор и социолог, на загрижен за съдбините на човечеството човек.

„Монолог с вариации“ не е просто книга, в която са събрани най-добрите работи на един критик. Тя е едно откровение, което вълнува читателя и го кара да мисли. Книгата доказва, че добрата критика не остарява, И още: истинската критика никога не може да се затвори в рамките на едно произведение, а трябва да размишлява и върху обществените проблеми, да навлиза в душата на човека и да я опознава. Критикът е писател и неговите средства са средствата на изкуството. Поне Игор Золотуски е такъв критик.

*Панко Анчев*



ГОДИШНО СЪДЪРЖАНИЕ  
НА СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ — ГОД. XXV, 1981

ЛМ — XII конгрес на БКП. V, 3.  
ЛМ — Устремена в бъдещето. II, 3.  
Зарев, Пантелей — Прощално. . . VI, 3.

СТАТИИ

- Авджиев, Желю — Христо Ясенев след Първата световна война. IX, 68.  
Анчев, Ангел — Георги Райчев и Достоевски. III, 55.  
Анчев, Панко — Интелигенцията в романа „Иван Кондарев“. I, 67.  
Балабанова, Христина — Карел Чапек: човекът и неговото истинско битие. III, 87.  
Беляева, Сабина — Човекът и неговото време. IV, 73.  
Бъклова, Катя — „До Чикаго и назад“ и някои моменти от развитието на българския пътепис през 80-те и 90-те години. III, 40.  
Василев Михаил — Поети от първото следдеветосептемврийско поколение. IX, 81.  
Вапорджиев, Веселин — Типологични аналогии на „Ношем с белите коне“ с романите „Кипенберг“ на Дитер Нол и „Хомо Фабер“ на Макс Фриш. X, 103.  
Ганчева, Бистра — За жанровата характеристика на пътеписите на Светослав Минков. V, 50.  
Гранитски, Иван — Поетическото самосъзнание като воля за движение. X, 86.  
Дюришин, Диониз (Братислава) — Един противоречив проблем в теорията на междулитературния процес. III, 102.  
Зарев, Пантелей — Възприемане (рецепция) на художествената литература. VII, 3.  
Зарев, Пантелей — Литературната критика и литературната история като литературна рецепция. IV, 59.  
Зарева, Снежана — Между доброто и злото. (Наблюдения върху „Под манастирската лоза“ от Елин Пелин и „Антихрист“ от Емилиян Станев). X, 57.  
Колевски, Васил — Димитър Благоев за руската литература. IX, 60.  
Конев, Илия — Андриа Качич Миошич за историческото минало на България. („Разговор угодни народа славинскога“). IV, 88.  
Константинов, Венцеслав — Творческото развитие на преводача. (Наблюдения върху някои преводи от немски език). X, 112.  
Кочев, Николай Цв. — Към въпроса за победилото божество у Еврипид. VI, 104.  
Михайлова, Димитрина — Пенчо Славейков и творчеството на Пушкин. X, 69.  
Нерлих-Златева, Елена — „Червено и черно“ — за героя, за автора и за още някои неща. I, 128.  
Пантелеева, Нина — Проблемът на трагичното в поезията на П. П. Славейков. VII, 84.  
Смоховска-Петрова, Ванда — Първата белетристична творба в новата българска литература. V, 29.  
Хаджикосев, Симеон — Един живот като роман. X, 123.  
Цолов, Димитър — Размишления върху кинодраматургията на Валери Петров. III, 61.  
Чернокожев, Вихрен — Стоян Каролев. III, 79.  
Янева, Катя — Мемоаристиката за Вапцаров — актив и задължения. IX, 49.

ГОДИШНИНИ

Зарев, Пантелей — Годишнини. I, 3.

*1300 години българска държава*

ЛМ — Първи международен конгрес по българистика. VIII, 14.  
Георгиев, Емил — Периодизация на развитието на българската литература от освобождението на България от османско владичество до наши дни. II, 14.

- Димов, Георги — Основни моменти и тенденции в развитието на българската литературоведческа мисъл от Освобождението до Първата световна война. I, 21.
- Динев, Петър — За историческото единство на българската литература. I, 9.
- Добрев, Чавдар — Концепцията за човека и историята в „Антихрист“ на Емилиан Станев. VII, 21.
- Карабелова-Панова, Магда — Исторически извори и историческа правда в „Старопланински легенди“ от Йордан Йовков. X, 10.
- Кьосев, Александър — Мотивът за древното в българската литература от 20-те години на XX в. X, 21.
- Мечев, Константин — Старобългарско епическо сказание. IX, 9.
- Пикио, Рикардо (Италия) — Мястото на старата българска литература в културата на средновековна Европа. VIII, 19.
- Станчев, Красимир — Литературата на българите-католици през XVII—XVIII в. и преходът от Средновековие към Възраждане. III, 3.
- Цанев, Георги — За характерологията на българския народ. II, 7.
- Шишкова, Магдалена — Революционно-освободителните борби на българския народ, отразени в тетралогията на Димитър Талев. IX, 3.

*90 години от основаването на БКП*

- Ангелов, Стефан — Социалистическият хуманизъм в действие. VI, 17.
- Димов, Георги — Основателят на партията на българския революционен пролетариат Димитър Благоев — родоначалник и на българската марксистическа литературна теория и критика. VI, 5.

*90 години от рождението на Иван Мешев*

- Йорданов, Александър — Литературнокритическите възгледи на Иван Мешев. X, 37.

*70 години от рождението на д-р. Тодор Живков*

- ЛМ — Бележит ръководител марксист-ленинец. VIII, 3.

*70 години от рождението на Пантелей Зарев*

- ЛМ — Вместо приветствие. — X, 3.

- Еленков, Константин — Неуморната съвест на призованието. IX, 22.

*25 години от Априлския пленум на ЦК на БКП*

- Вучков, Юлиан — Тенденции в българската драматургия след Априлския пленум. IV, 45.
- Коларов, Стефан — По априлската магистрала на живота и времето. IV, 3.
- Цанков, Георги — Априлският дух на съвременната българска проза. IV, 24.

*Чуждестранната наука за българската култура*

- Галонска, Войчех (Краков) — Примитивът и неговите функции в българската поезия между двете световни войни. V, 8.
- Гачев, Георгий Д. (Москва) — Българският образ на света (според новелата „Горещо пладнѐ“ от Йордан Радичков). VI, 28; VII, 39.
- Георгиев, Любен — Среци със съветски литературоведи. II, 35.
- Дел'Агата, Джузепе (Италия) — „Балканско“ и „европейско“ гледище в споровете за езика в България през първата половина на XIX в. IX, 45.
- Кнудсен, Ерика (Дания) — За характера на Гоголевото влияние върху творчеството на Каравелов и Вазов. I, 49.
- Сюпюр, Елена (Букурещ) — Българската интелигенция в Румъния през XIX в. до Освобождението. I, 39.
- Фай, Хилде (ФРГ) — Българско културно наследство в Германия — Григорий Цамблак на вселенския събор в Констанц — 1418 г. X, 30.
- Чемоданова, Марина (Москва) — За патетичното и елегичното звучене в българската възрожденска лирика. IV, 112.
- Юхас, Петер (Будапеща) — Източният произход на тюркобългарската и унгарската „Легенда за чудния елен“. III, 12.

АНКЕТИ

- Димиров, Благой — Из анкетата с Давид Овадия. VIII, 119.
- Коларов, Стефан — С жизнена и художествена правда (в света на Георги Караславов). I, 150.
- Ничев, Драган — При Генчо Стоев. IX, 102.

- АНАЛИЗИ**
- Андреев, В. Д. (Ленинград) — За изучаването на българо-съветските литературни взаимоотношения на съвременния етап. II, 59.
- Атанасова, Цветанка — За национална по дух литература. II, 70.
- Биолчев, Боян — Самобитност и европейски традиции в поезията на Полския Ренесанс. II, 86.
- Вичев, Добри — По въпроса за „епическата вълна“ и литературния процес в България през периода 1949—1956 г. II, 65.
- Георгиев, Никола — „Епилог“ от Петко Славейков и епилогът на един етап от българската поезика. V, 60.
- Звезданов, Николай — „Бомбето“ от Йордан Радичков. VIII, 49.
- Кирков, Димитър — Остава една последна дума... („Завръщане“ от Генчо Стоев). II, 42.
- Кирков, Димитър — Цената на духовната победа („Цената на златото“ от Генчо Стоев). I, 74.
- Кирова, Лилия — Георги Кирков в южнославянски контекст. VIII, 76.
- Папанчев, Георги — „Потокут на съзнанието“ и съвременният английски роман. VIII, 99.
- Радев, Иван — Завръзката „етическо — естетическо“ в българската книжнина от 20-те и 30-те години на XIX в. VIII, 90.
- Стойнов, Анани — Поетическото художествено произведение в естетиката на Хегел. II, 105.
- Тенев, Любомир — Петко Тодоров и неговата драма „Зидари“. VIII, 59.
- По страниците на сп. „Вопросы литературы“*
- Храпченко, М. Б. (Москва) — Хоризонтите на художествения образ. VI, 49; VII, 59.

## ПРОФИЛИ

- Колева, Дора — Бленика. VIII, 37.
- Стаматов, Паскал — Атанас Манчев. VI, 84.
- Танев, Димитър — Дончо Цончев. V, 81.
- Федоренко, Николай (Москва) — Евтим Евтимов. IX, 30.
- Шедьоври на световната естетическа мисъл*
- Уайлд, Оскар — Критикът като творец. I, 105.
- Научни съобщения, спомени*
- Баева, Соня — Смъртта на Васил Левски и две Славейкови произведения. („Жестокостта ми се сломи“ и „Изворът на Белоногата“). IV, 123.
- Балчев, Владимир — Нови сведения за ранното творчество на Петко Славейков. I, 159.
- Вълчев, Георги — Термини и понятия в сравнителното литературознание. IX, 140.
- Генов, Илиан — Просвещението, Гьоте и неговата драма „Ифигения в Таврида“. VII.
- Георгиев, Любен — Сладкодумният и мъдър събеседник. I, 178.
- Дудевски, Христо — Уроците на поета. II, 112.
- Дуйчев, Иван — Спомени. II, 120.
- Илиев, Велизар — Захари Стоянов и Иван Шишманов за Г. Е. Лесинг. III, 115.
- Илиев, Стоян — Писма между Иван Радославов и Теодор Траянов. IX, X, 126, 145.
- Кунева, Виолета — Иля Еренбург и френската култура. VIII, 137.
- Михайлов, Камен — Неизвестни материали от „На острова на блажените“ на Пенчо Славейков. II, 125.
- Найденова, Йонка — За първите преводи на Шандор Петьофи на български език. III, 125.
- Павлов, Иван — Марксистки принос в чехословашкото литературознание. V, 109.
- Подвързачова, Ана — Малко повече от спомени. X, 132.
- Русев, Пеньо — Иво Андрич във възприемането на българската литературна критика. IV, 132.
- Стефанов, Павел — Неизвестно книжовно огнище в Ловешко през XVII в. VII, 133.
- Тахов, Георги — От „Ден първи“ до жертвените клади. IX, 122.
- Телбизов, Карол — Чипровската книжовна школа. VI, 121.
- Топалов, Михаил — Из разговорите ми с проф. Димитър Михалчев. V, 113.
- Хаджикосев, Симеон — Ален Роб-Грийе и „новият роман“. VI, 138.
- Чемоданова, Марина (Москва) — Трудно поприще. X, 159.
- Чолаков, Стефан — Български писатели на страниците на в. „Заря“ (1935—1944). V, 93.

- Литературни списания от ФРГ и Испания. I, 187.  
Литературни списания от ФРГ и Австрия. II, 132.  
Литературни списания от Унгария, ФРГ и Австрия. III, 132.  
Литературни списания от Австрия, Италия и Испания. IV, 137.  
Литературни списания от ГДР, ФРГ и Австралия. V, 127.  
Литературни списания от СССР, ГДР, Куба и САЩ. VI, 146.  
Литературни списания от СССР, ФРГ и Франция. VII, 142.  
Литературни списания от Франция и Австрия. VIII, 143.  
Литературни списания от Швеция и САЩ. IX, 147.  
Литературни списания от Австрия, Куба и САЩ. X, 164.

#### Преглед

- Анчев, Панко — „Монолог с вариации“ от Игор Золотуски. X, 181.  
Боева, Людмила — „Паисий Хилендарски. Епоха, личност, дело“ от Велчо Велчев. VIII, 149.  
Бояджиева, Ваня — „Проблеми на възрожденската поезика“ от Кирил Топалов. IV, 148.  
Вапорджиев, Веселин — „Kulünstlerische Avantgarde“ von Karlheinz Barck, Dieter Schlenstedt und Wolfgang Thierse. Сборник. V, 136.  
Вапорджиев, Веселин — „Romane in 20. Jahrhundert. USA. England, Frankreich, BRD.“ Сборник. II, 138.  
Ганчева, Бистра — „В света на „Старопланински легенди“ от Иван Сарандев. II, 137.  
Делииванова, Божидара — „Естетика“ от Фридрих Шилер. VI, 161.  
Дончев, Николай — „I miei incontri con la Russia“ di prof. Ettore Zo Gatto. VIII, 155.  
Зарев, Пантелей — „Проблеми на теорията на сатирата“ от Росица Димчева. X, 172.  
Йорданов, Александър — „Самобитно и общочовешко“ от Елка Константинова. VI, 158.  
Йорданов, Христо — „Книга за критиката“ от Георги Цанев. IV, 145.  
Конев, Илия — 1300 Jahre Bulgarien. Studien zum I. Internationalen Bulgaristik-Kongress, Sofia, 1981. Teil I. Hieronymus Verlag Neuried, 1981. IX, 156.  
Кунчева, Рая — „Русское стихосложение XIX в. Материалы по метрике и строфике русских поэтов“, сборник. III, 148.  
Маркова, Ралица — „Летопис на българската драма“ от Ваня Бояджиева. III, 144.  
Маркова, Ралица — „Поемата за Сид“ от Тома Ст. Томов. V, 134.  
Маркова, Ралица — „Стъпала на комедията“ от Снежина Панова. VII, 149.  
Милтенова, Анисава — „Черноризец Храбър. О писменехъ“ от Алда Джамбелука-Косова. X, 177.  
Петев, Николай — „Погледи към съвременната проза и поезия“ от Христо Стефанов. IV, 151.  
Попов, Страхил — „Българската марксистическа критика и развитието на националната ни литература“ от Георги Димов. III, 139.  
Смоховска-Петрова, Ванда — „Penczo Slawejkow. Tradycjonalizm i nowatorstwo“ от Тереса Домбек-Виргова. I, 195.  
Станчев, Красимир — „Константин-Кирил Философ“, сб. IX, 153.  
Стефанов, Христо — „Съдбата на България през погледа на учения“ от Вера Стефанова. VI, 156.  
Тодоров, Величко — „Karel Čapek“ — František Burianek. VII, 151.  
Цанков, Георги — „Българската драматургия 1944—1979“ от Юлиан Вучков. VIII, 152.  
Цанков, Георги — „Житейската драма на Яворов“ от Никола Гайдаров. I, 192.  
Чернокожев, Вихрен — „Асен Разцветников“ от Любомир Стаматов. X, 175.

#### Проблеми на художествения превод

- Йорданов, Юлиан — Преводната детско-юношеска литература през 1980 година. VII, 113.  
Стефанов, Христо — Преводната поезия от 1980 година през погледа на читателя. VII, 124.  
Хаджикосев, Симеон — Преводната художествена проза през миналата година (западни и неславянски литератури). VII, 98.  
Цветков, Иван — Славянските литератури в български превод през 1980 година. VII, 92.

#### Хроника

- ЛМ — Априлска литературна дискусия' 81. VII, 154.  
ЛМ — IV конгрес на СБП. I, 199.

- Иъги, Олев — Главният редактор представя естонското филологическо сп. „Keel ja kirjandus“ („Keel ja kirjandus“). VI, 163.
- Кръстева, Цветана — XXV международна конференция на ориенталистите в Япония. III, 151.
- Маркова, Ралица — Национална комплексна конференция на младите литературоведи. VIII, 157.
- Стефанова, Йорданка — Международна научна сесия по случай 100-годишнината от рождението на Йордан Йовков. II, 143.

Съставила: *Иванка Манова*

Поправка. В научното съобщение на Георги Тахов „От „Ден първи“ до жертвените кладя“, поместено в кн. 9/1981 г. на сп. „Литературна мисъл“, е допусната грешка по вина на автора. Заглавието на сп. „Нов живот“, цитирано на с. 122, редове 12, 14 и 21 отг., да се чете навсякъде „Нов път“.

## S O M M A I R E

La pensée littéraire — Au lieu de Salutation	3
<i>1300 ans Etat Bulgare</i>	
Magda Karabélova-Panova — Sources historiques et vérité historique dans les „Lé- gendes de Stara-Planina“, de Yordan Yovkov	10
Alexandre Kissiov — Le motif de l'antique dans la littérature bulgare des années 20 du XX-e siècle	21
<i>La culture bulgare selon le jugement de la scienc étrangère</i>	
Hilde Fay (RFA) — Héritage culturel bulgare en [Allemagne — Grigorij Camblak au concile oecuménique en Konstanc — 1418	30
<i>90 ans de la naissance de Ivan Méchékov</i>	
Alexandre Yordanov — Les conceptions littéraires-critiques de Ivan Méchékov	37
* * *	
Snéjana Zaréva — Entre le bien et le mal (Observations sur les récits d'Eline Péline du recueil „Sous la treille du monastère“ et le récit d'Emilian Stanev intitulé „Antichrist“)	57
Dimitrina Mikhaïlova — Pentcho Slavéïkov et l'oeuvre poétique de Pouchkine	69
Ivan Granitzki — La conscience de soi poétique en tant que volonté de mouvement	86
Vesséline Vapordjiev — Analogies typologiques entre le roman „Les chevaux blancs dans la nuit“, de Pavel Véjinov et les romans „Kiepenberg“, de Diter Nohl et „Homo Faber“, de Max Friesch	103
<i>Problèmes de la traduction artistique</i>	
Ventzèslav Constantinov — L'évolution créative du traducteur (observations sur certaines traductions de langue allemande)	112
* * *	
Siméon Hadjikossev — Une vie en tant que roman	123
<i>Communications scientifiques</i>	
Anna Podvarzatchova — Un peu plus que des souvenirs	132
Stoïan Iliev — Lettres échangées entre Ivan Radoslavov et Théodore Trayanov	145
Marina Tchémoudanova (Moscou) — Une carrière difficile	159
<i>A travers la presse étrangère</i>	
Lu dans les revues littéraires d'Autriche, du Cuba et d'USA	164
<i>Revue</i>	
Pantéléï Zarev — „Problèmes théoriques au sujet de la satire“, par Rossitza Dim- tchéva	172
Vikhrène Tchernokojev — „Assène Raztsvetnikov“, essai par Lubomir Stamatov	175
Anisava Milténova — „O pismenekh (Traité sur les Lettres), du moine Chrabr“, par Alda Kossova	177
Panko Antchev — „Monologue aux variations“, de Igor Zolotouski	181
* * * — Sommaire de l'Année 1981 de la „Littératourna Missal“	184

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  
1981  
с/о Jusautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова*

Коректор *Е. Котева*

Дадена за набор на 13. X. 1981 г.

Подписана за печат на 20. XII. 1981 г.

Формат 700X1000/16

Печатни коли 11,75

Издателски коли 15,23

Тираж 1700

Изд. индекс 8538

Печатница на Издателството на БАН  
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“  
Поръчка № 478

ISSN 0334-0495

20607

Цена 1,30 лв.