8

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1981

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ПЕТА

ISSN 0324-0495

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

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1981

ГОДИНА ДВАДЕСЕТ И ПЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

70 години от рождението на др. Тодор Живков
ЛМ — Бележит ръководител марксист-ленинец 3

1300 години българска държава

ЛМ — Първи международен конгрес по българистика 14
Рикардо Пикио (Италия) — Мястото на старата българска литература в културата на средновековна Европа 19

Профили

Дора Колева — Бленика 37

Анализи

Николай Звезданов — „Бомбето“ от Йордан Радичков 49

* * *

Любомир Тенев — Петко Тодоров и неговата драма „Зидари“ 59
Лилия Кирова — Георги Кирков в южнославянски контекст 76
Иван Радев — За връзката „етическо—естетическо“ в българската книжнина от 20-те — 30-те години на XIX в. 90
Георги Папанчев — „Потокът на съзнанието“ и съвременният английски роман 99

Анкети

Благой Димитров — Из анкетата с Давид Овадия 119

Научни съобщения

Виолета Кунева — Иля Еренбург и френската култура 137

Из чуждестранния печат

Литературни списания от Франция и Австрия 143

Преглед

Людмила Боева — „Паисий Хилендарски. Епоха, личност, дело“ от Велчо Велчев 149
Георги Цанков — „Българската драматургия 1944—1979“ от Юлиан Вучков 152
Николай Дончев — „I míei incontri con la Russia“ di prof. Ettore Lo Gatto 155

Хроника

Ралица Маркова — Национална комплексна конференция на младите литературоведи 157

СОДЕРЖАНИЕ

70 лет со дня рождения тов. Тодора Живкова

ЛМ — Выдающийся руководитель марксист-ленинец 3

1300 лет болгарскому государству

ЛМ — Первый международный съезд болгаристики 14
Рикардо Пикио (Италия) — Место старой болгарской литературы в культуре средневековой Европы 19

Профили

Дора Колева — Бленика 37

Анализы

Николай Звезданов — „Бомбето“ Йордана Радичкова 49

* * *

Любомир Тенев — Петко Тодоров и его драма „Строители“ 59
Лилия Кирова — Георгий Кирков в южнославянском контексте 76
Иван Радев — Об отношении „Этическое — эстетическое“ в болгарской книжнине 20-ых и 30-ых годов XIX-го века 90
Георги Папанчев — „Поток сознания“ и современный английский роман 99

Анкеты

Благой Димитров — Из анкеты с Давидом Овадией 119

Научные сообщения

Виолета Кунева — Илья Эренбург и французская культура 137

Из зарубежной печати

Литературные журналы Франции и Австрии 143

Обзор

Людмила Боева — „Паисий Хилендарски. Епоха, личност, дело“ Велчо Велчева 149
Георги Цанков — „Българската драматургия 1944—1979“ Юлияна Вучкова 152
Николай Дончев — „I míei incontri con la Russia“ di prof. Ettore Lo Gatto 155

Хроника

Ралица Маркова — Национальная комплексная конференция молодых литературоведов 157

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

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

БЕЛЕЖИТ РЪКОВОДИТЕЛ МАРКСИСТ-ЛЕНИНЕЦ

Тази година нашият народ чествува големи исторически годишнини, които ни изпълваха с гордост и ни дадоха възможност да почувствуваме още по-дълбоко величието на народната ни съдбовност. Той с вълнение следеше и участвуваше в подготовката и провеждането на току-що завършилия Дванадесети конгрес на Българската комунистическа партия и сега с всичките си градивни сили работи за реализиране на неговите решения в живота. С не по-малко вълнение той се готви да посрещне и една друга годишнина, която го изпълва с размисъл и признателност — седемдесет годишнината на своя пръв партиен и държавен ръководител др. Тодор Живков. Защото вече четвърт столетие др. Живков с голям размах и творческо проникновение ръководи страната ни по пътя на социализма, чертае по-близките или по-далечните задачи в усилията ни за изграждане на социалистическото общество. Дълголетният жизнен път на Генералния секретар на БКП и Председател на Държавния съвет на НРБ е посветен на епичните борби на народа ни за осъществяване на великите завети на Д. Благоев и Г. Димитров, на безсмъртните идеи на марксизма-ленинизма, на светлите пориви на човека за пълнокръвен обществено и духовно осмислен живот.

Прегърнал още от младини тези животворни идеи, др. Т. Живков се калява в огъня на кървавите схватки с фашизма в навечерието на народната победа, за да се утвърди като един от ръководителите на партизанското движение, на въоръжената съпротива срещу монархо-фашизма. Още в първите дни на народната власт партията му поверява най-отговорни постове, където той работи с присъщата му енергия и разбиране повелите на момента. Но истинските си качества на голям партиен ръководител той проявява, когато застава начело на партията, и то в един от най-трудните моменти на социалистическото ни развитие.

Както е известно, в светлината на решенията и духа на XX конгрес на КПСС у нас се проведе през 1956 г. историческият Априлски пленум на ЦК на БКП. Именно при подготовката и провеждането на този пленум, който бележи нов етап в развитието на страната ни по пътя на социалистическото строителство, др. Т. Живков се утвърди като безспорен партиен ръководител с неоспорими организационни способности и творчески марксистко-ленински подход при решаване на сложните и многообразни задачи, които стояха пред народа ни, както и пред комунистическото движение изобщо. Отсега нататък именно той ще се изявява като ръководител от нов ленински тип, който с голям размах и комунистическа принципност ще работи за осъществяване на тактическите и стратегическите задачи на партията, ще се утвърди като теоретик и практик на понататъшното партийно и държавно строителство.

Името на др. Т. Живков завинаги ще остане свързано с историческите решения на Априлския пленум — начертал пътища за извеждане на страната ни на най-предните редици на съвременната социалистическа общност. Като първи секретар на Централния комитет на него се падна историческата отговорност да поведе неотстъпна принципна борба срещу извращенията на марксизма-

ленинизма, довели до пагубни последици в обществено-икономическия и духовно-интелектуалния живот. С присъщата си енергия и непримиримост той се заема да бъдат възстановени ленинските норми и принципи в дейността на партията и държавата. А тази борба бе съпроводена с много трудности и изпитания, за чието надмогване се изискваше политическа зрелост и държавническа далновидност.

В осъществяването на дълбокия прелом в живота и дейността на партията, на страната, Централният комитет, възглавяван от др. Живков, творчески разработи множество теоретически и практически проблеми на общественото, икономическото и идеологическото ни развитие по пътя на социализма и комунизма. При усложнената международна обстановка и появилите са разногласия в световното комунистическо движение се изискваше много мъдрост, за да се следва пътят на творческия марксизъм-ленинизъм, за да се води успешно борбата срещу разнообразните догматични и ревизионистични отклонения, да се отстояват принципите на социалистическия патриотизъм и пролетарски интернационализъм и се участвува активно в изграждането и консолидирането на световната социалистическа общност. Все такива плодотворни усилия бяха проявени и по отношение углъбяването и разширяването на дружбата ни с великата съветска страна, по отношение творческото използуване опита на КПСС в социалистическото строителство, както и по отношение на всестранното сътрудничество с другите социалистически страни, за провеждането на практика на ленинската политика за мирно съвместно съществуване на държави с различен обществен строй.

И в тези именно сложни и многостранни процеси, характерни за националното и международното развитие, др. Т. Живков се изяви като истински марксист-ленинец, способен творчески да подхожда към проблемите на времето, да чувствува пулса на текущия ден, да улавя тенденциите на бъдещето, да държи сметка за своеобразните условия при изграждане на социализма в нашата страна, както и общите закономерности, които неизбежно трябва да бъдат следвани.

Под ръководството на своя първи секретар партията погледна трезво и обективно на задачите, които трябваше да бъдат осъществени на всички фронтове. Тя си даваше и сметка за трудностите, които предстоеше да бъдат преодолявани по пътя на пълното социалистическо преустройство на селското стопанство, на индустриализиране на страната, по пътя на всестранното разгръщане на потенциалните възможности на националната ни наука, изкуство, култура. И днес ние с удовлетворение и признателност виждаме как все по-пълно и неотстъпно възтържествува начертаната Априлска линия и по отношение на темповете и закономерностите на националното ни развитие, и по отношение на световноисторическия процес. Ето вече четвърт столетие с всеки ден се потвърждава далновидността и правилността на димитровската политика, която намери истинското си продължение и творческо развитие в решенията на Априлския пленум и тяхното осъществяване в живота. Дадените тогава постановки бяха непрекъснато доразвивани и обогатявани на последвалите конгреси. Именно в решенията на партийните конгреси и пленуми от 1956 г. насам, подготвяни и провеждани под непосредното ръководство на др. Живков, все по-детайлно се разработваха теоретическите и практическите задачи, които трябваше да бъдат решавани в условията на разгръщащата се научно-техническа революция и превръщането на България във високоразвита промишлено-аграрна страна, в изграждането на зрелия социализъм.

На Десетия конгрес бе приета нова програма на партията, програма, разработена при най-прякото участие и ръководство на др. Живков. В нея намериха проникновен марксически анализ и синтез проблемите на изминатия път, епичните борби, дръзновения, завоевания и надежди на народа за създаване на

безкласово социалистическо общество. По своята всеобхватност, дълбочина и перспективност разработената нова програма наистина представлява вдъхновен синтез на успехите и задачите на партията, на нейните досегашни и бъдещи грижи за благото и щастието на човека — върховен критерий, смисъл и оправдание на всяка дейност. Тази величава програма още един път потвърди непреходната жизненост и плодотворност на Априлската линия — и в политическата, и в икономическата, и в идеологическата област. Затова с пълно основание в заключителната си реч на конгреса, обобщавайки работата, патоса и общото звучене на изказванията на делегатите, др. Т. Живков с чувство на гордост и удовлетворение заяви, че Десетият конгрес е конгрес не само на българските комунисти, но и на целия български народ, на всички труженици на нашата родина. „Защото цялата работа на Десетия конгрес беше пронизана и просмукана от голямото чувство за отговорност на партията пред живота, съдбата и бъдещето на обикновения труженик, в името на когото се върши всичко у нас и без когото не може да бъде извършено нищо хубаво, нищо голямо и значително на тоя свят."

Когато днес препрочитаме докладите, речите, изказванията на др. Живков през последните три десетилетия, пред нас се откроява все по-ярко една рядко обаятелна личност, съумяла да обхване проблематиката на нашето време, проявявайки неотстъпна марксистко-ленинска последователност и комунистическа принципност, широта във виждане и разбиране и на най-сложните въпроси, свързани с цялостното ни движение напред. Удивляват ни енергията, зрелостта, далновидността на ръководителя на нашата партия и държава, който съумява да подходи винаги творчески към проблемите, да сплоти кадрите, да вдъхне вяра в бъдещето.

С такива качества се откроява личността на др. Т. Живков и в документите и решенията, приети на завършилия преди няколко месеца Дванадесети конгрес на партията. Този конгрес бе ново потвърждение на правилността на Априлската линия, нов израз на всеобхватните грижи на партията за материалното и духовното процъфтяване на родината ни по пътя към онзи величав връх, наречен комунизъм. „Всичко за човека, всичко в името на човека" — ето девиза, който ръководи разнообразната съзидателна дейност на партията, пронизва работата и решенията на Дванадесетия конгрес. И обобщавайки кардиналните задачи, които произтичат от решенията на този най-висш партиен форум, др. Живков с непоколебима убеденост изрази вярата си в пълното реализиране на начертаната грандиозна програма, за което съществуват всички необходими предпоставки: „Ние имаме всичко, което ни е необходимо, за да осигурим по-нататъшно успешно изграждане на зрелия социализъм в Народна република България: имаме утвърдена от Дванадесетия конгрес програма за действие; имаме единна и целеустремена ръководна сила — нашата славна партия; имаме народ, убеден борец за великото комунистическо дело; имаме верни и сигурни приятели и съюзници."

През изминалите 25 години от Априлския пленум България се извиси до невиждани върхове, направи учудващи завоевания във всички области на материалния и духовния живот, придоби безспорен авторитет на международната арена. Водейки неизменна миролюбива политика, политика на сътрудничество и приятелство с близки и далечни страни, чиито ръководни принципи са били не един път обосновавани от др. Живков, България дава своя принос в усилията на социалистическата общност за утвърждаване на мира в света, за разобличаване плановете на войнолюбците.

Достоен ученик на Благоев и Димитров, др. Живков върви по техния път и по отношение на духовното строителство на нашия народ, по отношение на проблемите от духовната сфера. Не са много партиите в света, чиито ръководи-

тели да имат такова непосредно отношение към тази твърде сложна и деликатна област. Както е известно, още основателят на партията Д. Благоев стана и основател на марксическата естетика, литературна теория и критика у нас, очерта новата насока, по която следваше да се развива националната ни научна и културна мисъл. А Г. Димитров, ценейки най-високо духовните завоевания на българския народ от най-дълбока древност до наши дни, изигра историческа роля в сплотяването на честните и прогресивни представители на творческо-интелектуалната мисъл у нас, проявяваше топли грижи към писатели, научни и културни дейци, към цялата творческа интелигенция. И в тази област др. Живков се явява творчески продължител на техните плодотворни традиции.

Въпросите на литературата и литературната критика, на изкуството и културата, на науката и образованието, на обществознанието изобщо са стояли винаги пред погледа на др. Живков. И към тия сложни области от дейността на човека той проявява не само траен, неизменен интерес, но и рядка прозорливост и принципност при очертаване на техните задачи, на тяхното своеобразие, на ролята им в изграждане на социалистическото и комунистическото общество. По най-разнообразни поводи, в доклади и речи пред партийни форуми, в срещи и разговори с хората на творческата мисъл, в статии и писма, в изказвания от името на партията и Централния комитет той неуморно и компетентно се е отзовавал на най-актуалните въпроси на научния и общоидеологическия живот през последното четвърт столетие. Неизменно е следял пулса на националния ни духовно-интелектуален живот, сочи близките и перспективните задачи пред дейците на науката и културата, полага особени грижи за тяхното идейно закаляване и творческо възприемане на марксистко-ленинската методология. С особена настойчивост, неуморно и непримиримо обосновава диалектическите взаимоотношения между материалния и духовния свят, между изкуство и общество, между литература и народ, между наука и социално развитие, указва на необходимостта от проникновено познаване на живота в цялото му многообразие и противоречивост, за да бъдат създавани пълноценни, с непреходна значимост художествени произведения, за издигане равнището на националната наука на нивото на световната научна мисъл.

Още на Априлския пленум през 1956 г. др. Т. Живков издигна високо глас за преодоляване на сектантството и догматизма в научното и художествено мислене, които спъваха нормалното развитие, нанесоха сериозни вреди на научния и общоидеологическия фронт. Грубото администриране, робуването на изкуствено създадени схеми не позволяваха да се разгърнат на ширина и дълбочина силите на творческата ни интелигенция. „Създадена бе пукнатина, разединение в средите на творческата интелигенция. Много дейци се отчуждиха от активната творческа работа. Прилагаха се чужди на партията методи на командуване и декретиране, на разправа с кадрите на този фронт. Догматизмът като теория и практика внасяше скованост, схематизъм, шаблон и застой в творческата работа“ — говори Т. Живков в речта си на срещата на Политбюро с дейци на културния фронт през 1963 г. И все в същата реч обосновава мерките, които взема партията за преодоляване на тези с фатални последици недъзи, за да се преустрои цялостната работа на идеологическия фронт с оглед да бъде създадена благоприятна творческа обстановка за плодотворна дейност, за сплотяване на „всички творчески работници върху основата на марксизма-ленинизма около линията и политиката на БКП“, за повеждане на непримирима борба срещу буржоазната идеология и нейното влияние, за настъпателно комунистическо възпитание на народа ни, за утвърждаване на боева партийна естетика и критика, на метода на социалистическия реализъм. Все в тая своя бележита реч др. Живков обосновава, че партийното ръководство се явява жизнено условие за подем и разцвет на литературата и изкуството. Защото „идеологическият фронт е за нас,

за нашата партия един от основните фронтове на строителството на социализма и комунизма. Партията и нейният Централен комитет винаги са проявявали и проявяват особена грижа за усъвършенствуване на всички видове идейни оръжия. Всички средства за идеологическо въздействие — пропагандата, агитацията, печатът, радиото, телевизията, киното, науката, литературата и изкуството — са призвани да служат на комунистическото възпитание на трудещите се, на младежта. Идеологическата работа в наше време става все по-мощен фактор", което налага тя да бъде усъвършенствувана съобразно с повелите на нашето време, да бъде все по-ефикасно и творчески използувана в усилията за построяване на социалистическото общество. Пред дейците на културния фронт се поставя като върховна задача „да се борят за чистотата на марксистко-ленинската идеология, за всестранното развитие на литературата и изкуството на социалистическия реализъм — литература и изкуство на революционната правда, на художественото майсторство, на най-човечните, комунистически идеали. Да служи на народа, на великите идеи на комунизма — това е най-благородната, най-възвишената цел на нашата литература и изкуство."

Не един път др. Т. Живков е подчертавал, че големите задачи на социалистическото строителство поставят като неотменна жизнена повеля да се постигне пълно единение на всички — политически, държавни и творчески — дейци с народа. „Ние всички знаем, че нашата сила и като обществени, политически и партийни дейци, и като творчески работници — писатели, художници, композитори и артисти — е в неразривната ни връзка с народа, в това, че ние вярно изразяваме и защищаваме интересите на народа, че работим и творим за народа." И въз основа на това дълбоко осъзнато начало за всяка плодотворна обществено-политическа дейност, потвърдено и от многовековната история на литературата и изкуството, в речта си пред отчетно-изборното събрание на Съюза на българските писатели през 1958 г. др. Живков формулира съдържателния и перспективен партиен лозунг: „Повече между народа, по-близо до живота." Големите творци на националната и на световната литература са се извисили до непреходни по значимост завоевания именно защото са живели с проблемите на своето време, на своя народ, изобразявали са борбите и стремежите за социално и национално освобождение, за идейно-нравствено извисяване, за обществен и духовен напредък. За да може и съвременният творец да види, почувствува и разбере същността на многообразните процеси, съпътствуващи формирането на новото социалистическо общество, и им даде съответна художествена интерпретация, той трябва да стои на позициите на социалистическия реализъм. Толкова повече, че именно „социалистическият реализъм дава възможност пълнокръвно да цъфтят всички видове и жанрове на литературата и изкуството, за богато разнообразие на стила, сюжета и тематиката, за най-пълно проявление на творческите способности, таланти и художествено майсторство на индивидуалността, поривите, търсенията и дръзновенията на твореца". Все в тая своя реч др. Живков логично и с ленинска партийна широта осветлява и други жизнено актуални въпроси — за партийното ръководство на идеологическия фронт и за свободата на художественото творчество и на критиката, за партийността и народността в творческата дейност, за ленинските критерии при оценка на духовното наследство, с които въпроси особено много се спекулира в буржоазния свят, като отново акцентува върху някои отклонения от здравата реалистична естетика и увлечение по модни упадъчни тенденции. „Цялата история на културата показва — говори др. Живков, — че силата на всяка литература и изкуство е в техните здрави връзки с нуждите и проблемите на живота, с прогресивните и революционни движения на народните маси. Всяко произведение на изкуството е дотолкова велико и трайно, доколкото със съответната художествена сила отразява новите, прогресивните идеи и борби на своето време." И върху основата

на цялостната теория и практика на марксистко-ленинското учение, с всичката категоричност той отново подчертава, че партията и Централният комитет, както ръководят всички сектори на живота, така ще ръководят и идеологическия фронт, ще насочват и в бъдеще творческата дейност на интелигенцията ни в, интерес на народа, на социалистическото строителство. И това не само няма да спъва нейното творчество, но, напротив, явява се жизнена предпоставка тя да изявява своите дарования за създаване на истински народна социалистическореалистическа литература, критика, изкуство.

Много усилия, такт и умение прояви др. Т. Живков, за да бъдат преодолени някои неправилни предубеждения, натрупани от предходните години, за осъзнаване на някои увлечения по модни, по същество антимарксически теории, за утвърждаване на ленински разбирания по кардинални въпроси на научната и художественотворческата, критикооценъчната дейност. Своевременно и мъдро той указва на опасностите, които могат да дойдат и отляво, и отдясно: примитивното разбиране на сложната и своеобразна творческа дейност, робуването на определени догми, увличането по самоцелни формалистични построения, изпразването на творбите от идейно-жизнено съдържание, както и изопачаване на ленинските принципи за партийността. Всичко това води до принизяване ролята и стойността на художественото творчество. Ако не се воюва непрестанно за утвърждаване на социалистическата идеология, буржоазните възгледи неизбежно безпрепятствено ще проникнат и могат да нанесат непоправими поражения в средите на интелигенцията, в съзнанието на масите. „Фактите показват — говори др. Живков, — че доста често в подхода например към нашето конкретно културно наследство нашата литературна критика и история губи ленинския критерий, заема едностранчиви позиции. Под формата на борба против сектантското и ограничено тълкуване на наследството често се защищава упадъчното в нашата литература и изкуство, прави се идеологически компромис с буржоазно-формалистичната линия в естетиката, което открива пролуки за промъкване на безидейност и на буржоазна идейна контрабанда. Ние, комунистите, се отнасяме критически към културното наследство, възприемаме онова, което е прогресивно, ценно по съдържание и форма, което може да служи на новия живот, а отхвърляме онова, което е упадъчно, назадничаво, което служи на старото.“ И по-нататък: „Крайно време е нашата литературна критика да излезе от това свое състояние, да вземе своето предно място на фронта на литературата и изкуството, да помогне да се очистят някои негови сектори от упадъчни влияния, непримиримо да воюва против всички отклонения и опити да се ревизират основни принципи на марксистко-ленинската естетика, реално да спомага за развитието на нашата литература и изкуство по пътя на социалистическия реализъм.“

На много от тези въпроси др. Живков ще се върне десетина години по-късно, за да даде отново отпор на някои нездрави увлечения, и то в един момент на засилена идеологическа борба, на интензивни усилия от страна на буржоазната пропаганда да дестабилизира духовния живот в социалистическите страни, да го отклони от принципите на марксизма-ленинизма. В историята на българската литература, изкуство и художествена критика ще заеме видно място забележителната програмна реч на др. Живков пред XVI конференция на Софийската комсомолска организация. Със своите анализи, постановки и указания тази реч намери широк резонанс, послужи като ново категорично напомняне и коректив на мнозина, които в своята конкретна работа бяха подценили основни принципи на марксистко-ленинската литературна наука и критика и изобщо на художествената дейност. И сега думите на партията, на ръководителя — държавник и комунист — прозвучаха с всичката логичност, яснота и принципност относно някои основни предпоставки за появата на голяма литература, съзвучна с размаха и величието на нашата съвременност. Отново бяха припомнени изходните по-

зиции на нашата идеология, наука, изкуство и култура, за да не се проявяват нито рецидивите на догматизма, схематизма и сектантството, нито да вireят безидейността, аполитичността, либерализмът, да се амнистират слаби в идейно-естетическо отношение произведения. В тая своя реч др. Живков особено акцентува върху състоянието и задачите на художествената ни критика, посочи някои тревожни явления в нея, които внасят бацила на идейна деформация и естетическо осакатяване, водят към духовна деградация. Критиката трябва своевременно да вижда и по достойнство да оценява качествата и слабостите на всяко произведение, да повиши критериите, да утвърди като ръководно начало класово-партийния подход при оценка на литературната продукция, да създаде непримиримост към посредственото и примитивното, към идейно нездравото и художествено елементарното, към увлеченията по разни декадентско-формалистични тенденции — говори др. Живков. В тая област ние имаме богато наследство, блестящи примери на истинска боева, комунистически принципна и непримирима марксическа литературна критика. Традициите на Благоев, Бакалов, Павлов трябва да служат за опора и ориентир и на съвременната ни критика, за да решава с успех задачите на нашето време. „Ние трябва да изострим още повече нашето идеологическо оръжие, да бъдем по-настъпателни, да даваме отговор на онези проблеми, които животът поставя, да нанесем неотразими удари на противника и същевременно да създадем непреодолима броня срещу всяка идеологическа диверсия на империализма.“ Важността и сложността на тая борба изисква всеотдайните и обединени усилия на всички, за да се издигне нейната идейна и методологическа висота, защото се касае за спечелване съзнанието на хората и насочването му към необятните простори на комунистическата дейност. Именно чрез критиката партията осъществява своето участие в литературния процес, осъществява партийното ръководство в художествената дейност. Всестранният анализ на съвременното състояние на художественокритическия фронт дава основание да се заключи, че основната идейна слабост е подценяването на класово-партийния критерий — подчертава категорично др. Живков. „Главната опасност, която се забелязва в някои среди на нашата художествена критика, е в това, че не се прилагат достатъчно последователно и докрай класово-партийните критерии, когато се оценяват художествените факти, явления и тенденции. Оттук произтича и опасността партийността в критиката да се превърне във фразеология, да стане димна завеса, която да скрие от погледа на партията, обществеността и на самата критика действителните процеси, извършващи се в областта на литературата и изкуството.“ Наистина навременни предупреждения и проникновени указания! И ведно с тях се споделя дълбоката вяра във възможностите на творческата ни интелигенция да преодолее съществуващите рецидиви, да се издигне на висотата на големите исторически задачи, които решава нашата съвременност. „Партията вярва в нашата художественотворческа интелигенция. Тя и в бъдеще ще ѝ дава своята пълна подкрепа в благородната ѝ борба за създаване на силни и вълнуващи творби — в името на духовния разцвет на народа, в името на родината, в името на комунизма!“ Тази реч на др. Живков, както и специалното решение на Политбюро във връзка с нея представляват несъмнен нов принос в усилията на партията за създаване на идейно целеустремена и художествено пълноценна, социалистическо-патриотична и комунистически интернационална действена литература, на истински партийно-боева литературна критика.

В отчетния доклад на ЦК пред Десетия конгрес въпросите на науката, литературата, културата отново заеха достойно широко място. „Художествена култура, достойна за времето“ — така бе онасловен разделът, посветен на литературата и изкуството. Оценките, мислите, указанията, развити тук от др. Живков, отново потвърждават мъдростта и кръвната заинтересованост на партията от

по-нататъшното развитие и издигане на литературно-художествената и критико-теоретическата мисъл, за да стане тя още по-действен фактор на познание и възпитание, за обществено-политическо, нравствено-естетическо издигане на съвременните и идните поколения. Затова, като използува мисълта на Маркс, др. Живков с пълно основание подчертава, че „днес повече от всякога ни е нужно художествено творчество, което не само обяснява света, но и пряко съдействува за неговото изменение", а това именно сродява „литературата и изкуството с партийната работа, това ги прави част от общопартийното дело".

Наистина трудно е в една ограничена по обем статия да бъде обгърнато всичко, което намираме в трудовете на др. Живков по въпросите на научната и художествената дейност, на общокултурния и общоидеологически фронт. С една учудваща енергия той следи явленията и процесите в националния ни духовен живот, под различни форми и по различни поводи подхваща теоретически и практически въпроси на научното и художественото творчество, обосновава от марксически класово-партийни позиции критериите за създаване на пълноценна литература и изкуство, за оценка на създаденото от предходните епохи и използуването му за по-нататъшното обогатяване на съвременната ни социалистическа култура. Стига само човек да разгърне многобройните томове, излезли през последните години, за да види колко често въпросите на научната, художествената, общокултурната дейност са били предмет на трактовка в един или друг план от ръководителя на нашата партия.

На тях бе отделено съответно място и в доклада, изнесен от др. Живков на Дванадесетия конгрес на партията. Решенията на конгреса представляват ново завоевание на партийната творческа мисъл след Априлския пленум както относно цялостното по-нататъшно интензивно развитие на нашата страна, така и по отношение задачите на науката, на изкуството и културата. Очертавайки постиженията на обществените науки, др. Живков посочи и задачите, които стоят пред тях, задачи, обусловени от новия етап на социалистическото ни развитие, от новите проблеми, пред които е изправен днешният човек, от борбата, която се води в наше време в идеологическата сфера — борба, все по-изостряща се и непримирима. Като по-непосредно свързани с идеологическото формиране на съвременния човек обществените науки трябва да навлязат по-дълбоко в процесите, които се извършват днес в нашето общество, да разкриват закономерностите на неговото развитие, да утвърждават социалистическия начин на живот, на мислене и действие, да обосновават принципите на комунистическата нравственост. Те са длъжни да разкрият и онова диалектическо единство между минало, настояще и бъдеще в културно-историческите процеси, в духовните завоевания на народа ни. В резолюцията на конгреса във връзка с 25-годишнината на Априлския пленум се подчертава: „Дванадесетият конгрес отбелязва особено плодотворната роля, която изигра Априлската линия за развитието на духовната сфера и дейност на обществото. Това беше период на всестранен подем и на значителни завоевания във всички области на социалистическата духовна култура на НР България. Най-същественото и най-важното завоевание в духовната област е органичното съчетаване и неотклонната реализация на идеите, идеалите и принципите на социализма с все по-пълното разгръщане творческите сили и способности на народа и отделния човек, създаването на творчески климат в духовната дейност на обществото, на атмосферата на взаимно уважение и взаимно доверие между партията и народната интелигенция. Това е наше скъпоценно завоевание, което трябва всемерно да се пази, насърчава и развива." И по-нататък: „Огромни успехи постигна художествената култура. Ние имаме днес здрав и силен художествен фронт, вярна на социализма и на партията художествено-творческа интелигенция, крупни постижения на изкуството и културата, които талантливо пресъздават нашата история и съвременност. Постиженията на бъл-

гарската социалистическа култура са известни, авторитетни и ценени далеч зад границата на страната. Ние можем без всякакво преувеличение да определим нова, социалистическа България като република на народна и обществена любов към изкуството, като република на разцвета на изкуството и културата.“ Това високо признание се съпътствува с изисквания за по-нататъшни усилия за повишаване идейно-естетическото равнище на произведенията на изкуството. Още в тезисите, които бяха така нашироко обсъждани от всички слоеве на народа, недвусмислено бе казано: „В художественото творчество главното внимание да се насочи към по-нататъшно издигане на идейното и художественото равнище, за създаване на творби с дълбоко социалистическо съдържание, национална самобитност и трайно общочовешко значение.“ Защото все още в редица случаи се подценяват класово-партийните критерии при разглеждане на художествените произведения, не се акцентува върху тяхната идейна и социална стойност, не се прилага творчески марксическата методология, критико-оценъчната дейност не е винаги на нужната висота — както е казано в отчетния доклад пред конгреса. Горди от високото признание на партията, от особеното внимание, с което са обградени лично от страна на др. Живков, хората на творческата мисъл същевременно приемат с пълно съзнание за отговорност пожеланията и предупрежденията, които им се отправят за по-нататъшно издигане на идейното, класово-партийното равнище на тяхната дейност. Те следва да навлязат по-дълбоко в процесите, характерни за историческото ни развитие от далечното минало до непосредното настояще, да пресъздадат народностното ни битие през отделните исторически епохи, да изобразят хората на днешната ни съвременност, които осъществяват най-великите идеали на човечеството.

С голяма любов и разбиране др. Живков се отнася към духовните завоевания на нашия народ през вековете, неуморно изтъква неговата жизнена устойчивост и творчески възможности, внасял ценни приноси в съкровищницата на световната култура, отстоявал на всички превратности и изпитания, готов на всякаква саможертва, за да опази своята свобода и право да гради своето настояще и бъдеще. Вековните борби са го калили, направили са го устойчив на всякакви чужди користни домогвания, укрепвали са неговата творческа енергия, която и в наши дни продължава да се изявява с учудващ размах. Социалистическият обществен строй създава най-благоприятни условия за изява на народните духовни сили, на дарованията, които се крият в народните недра. Затова и последните десетилетия се характеризират като нов „златен век“ на българската литература и култура, за всеобхватната национална творческа мисъл.

На национални и международни форуми, при честувания на бележити исторически събития и личности др. Живков винаги подчертава голямата творческа жизнеспособност на българския народ, създал духовни ценности с непреходна народностна и общочовешка значимост.

Ето и в приветствието си до участниците на наскоро завършилия Първи международен конгрес по българистика, организиран по случай 1300-годишнината на българската държава, като възхвалява благородното дело, на което са се посветили толкова много учени у нас и в чужбина, за да осветлят българския принос в културата на славянството и на цяла Европа, др. Живков мъдро и научно обосновано подчертава: „Както във всяка научна област, така и в българистиката няма и не може да има две истини. Нам е нужна единствената обективна истина за историческото развитие и историческото значение на изстрадания опит на народа ни през вековете, когато прадедите ни са противостояли на чуждото потисничество не само с оръжие в ръка, но и с оръжието на духовността — с езика на изумителното ни народно творчество, с незабравимите паметници на българската писменост и литература, с благородното апостолско дело на прославените книжовни школи, разцъфтели по нашата българска земя. Още

във времето на своето зараждане българската писменост, българската литература и българската култура са наченали служба не само на българската народност и на българската държава, а и на всечовешките идеали. Може би тъкмо поради това те са устояли в неравните борби. Защото силен и непобедим е само онзи народ, който вижда своето достойно място единствено в градивното строителство, общуване и равноправие с другите народи. Още в първите писмени паметници на древна България се говори за еднаквото право на живот за всички народи на земята под общото слънце на небето. Ето защо в България се раждат и тръгват по света толкова много идейни и социални движения, които светът е оценил високо.“ Именно защото българската земя винаги е раждала големи народни водачи, революционни дейци, вдъхновени писатели и поети, мислители и художници, вестители на прогресивните идеали за социална справедливост, за свобода на всички угнетени по света, българското духовно наследство привлича вниманието на световната научна и културна общественост. Тази истина се потвърждава и от толкова многобройните участници от различни краища на света в конгреса, призван да осветли обективно духовните завоевания на българския народ през вековете и в наше време, ролята му за обогатяване на общочовешката наука и култура — говори с вълнение и национална гордост Председателят на Държавния съвет др. Т. Живков. И завършва с пожеланието: „Нека Първият международен конгрес по българистика остане паметен в историята на съвременността като събитие в развитието на науката и културата, във взаимния научен обмен и взаимното опознаване на народите, събитие в служба на мира, хуманизма и прогреса.“

Съдържателните, исторически перспективни думи на първия ръководител на българската държава бяха посрещнати с голямо задоволство от участниците в този забележителен конгрес. Те направиха извънредно силно впечатление на чуждите представители, които видяха в лицето на др. Живков държавник с най-непосредно отношение, разбиране и любов към проблемите на науката и културата, с такова живо участие и широта в осветляването на духовнотворческия живот на българската народност от миналото и от нашата социалистическа съвременност и неговото взаимодействие с културните процеси и стремежи на другите народи.

Всяко слово на др. Живков относно една или друга страна от духовно-интелектуалния живот на народа ни, всяко докосване до проблемите на науката, литературата, изкуството са и оценка и указание за по-нататъшна работа, чертаят предпоставките и перспективите за изграждане на зряло социалистическо общество, формулират задачите на научния и общокултурния фронт. Верен ученик на Благоев и Димитров, неговите думи съдържат ценни теоретически разработки, бележат и практически мерки за всемерното развитие на творческо-интелектуалната дейност.

Сега след анализите и обобщенията, направени на Дванадесетия конгрес, след всичко онова, което беше извършено от партията във връзка с 25-годишнината на историческия Априлски пленум, на 90-годишнината от основаването на БКП и във връзка с всенародното честуване на 1300-годишнината от основаването на българската държава, пред дейците на научната и художествената мисъл се откроява с още по-голяма сила и неумолимост повелята да разгърнат творческите си търсения и дръзновения, да се отдадат на упорита апостолска работа, да изпълнят с такова съдържание и патос своята дейност, че тя да съдействува в максимална степен за изграждането на зряло социалистическо общество, чиито теоретически основи и практически изисквания са нееднократно разработвани и обосновавани от др. Живков.

В продължение близо на четири десетилетия др. Живков разгърна една учудваща широка и плодотворна дейност, която го утвърди като бележит партиен и държавен ръководител, спечелил уважението и признателността на целия

ни народ, на световната комунистическа общественост. С неизчерпаема енергия и размах той участвува през тези напрегнати десетилетия в разработването на тактиката и стратегията на всенародното социалистическо строителство, в усилията на световното комунистическо движение да бъде запазен мирът, да се утвърдят надеждни принципи за всестранно сътрудничество между всички народи.

Встъпвайки в своята седемдесетгодишнина, Генералният секретар на Българската комунистическа партия и Председател на Държавния съвет е изпълнен с все такава жизнена и творческа енергия, която отдава безрезервно за благото на нашата родина, за победата на комунизма. Затова и нашата творческа интелигенция заедно с целия ни народ изразява своите искрени сърадвания и благопожелания на бележития партиен и държавен ръководител за здраве и духовна бодрост, за все такава всеотдайност на големите идеали на социалистическото и комунистическото общество.

ПЪРВИ МЕЖДУНАРОДЕН КОНГРЕС ПО БЪЛГАРИСТИКА

В поредицата крупни научни прояви, посветени на 1300-годишнината от основаването на българската държава, централно място заема Първият международен конгрес по българистика, състоял се в София от 23 май до 3 юни т. г. Огромното значение на този първи и засега единствен по рода си научен форум тепърва ще се очертава в истинските си мащаби; ролята му като мощен тласък за развитието на българистиката в същината ѝ на комплекс от научни дисциплини, насочени към всестранно изучаване на историята и културата на България както в относително самостоен план, така и в контекста на световния историко-културен процес, занапред ще дава нови плодове. Но още сега можем уверено да кажем, че Първият международен конгрес по българистика бе не само респектиращо събитие в културния ни живот, не само богат на ценни приноси научен форум, а и израз на световното признание за ролята на България в историята и днешния ден на човечеството, за приноса ѝ в общочовешкия културен фонд.

Дори сухите цифри могат да дадат ясна представа за мащабите на Първия международен конгрес по българистика — достатъчно е да споменем, че в работата му взеха участие над деветстотин делегати от България и още около 50 страни от всички континенти; че в седемте работни дни на конгреса на пленарните заседания, разискванията в седемте секции, четирите симпозиума и трите кръгли маси бяха изнесени близо хиляда доклада и научни съобщения. . . Но разбира се, колкото и впечатляващи да са тези цифри, те не могат да покажат онова богатство от нови идеи, концепции, гледни точки и пр., което в същност е гаранция за по-нататъшното възходящо развитие на българистиката като поле за все по-тясно научно и културно сътрудничество, насочено към духовно извисяване в името на всечовешкия прогрес.

В своето приветствие към участниците в Първия международен конгрес по българистика др. Тодор Живков, под чийто патронаж се проведе конгресът, подчерта:

„Няма никакво съмнение, че конгресът ще обогати с нови идеи българистиката, ще даде нов тласък на нейното по-нататъшно развитие. Няма никакво съмнение, че неговият отзвук ще стигне до всички краища на света, където има хора, които по достойнство ценят българската история и приноса на българския народ в развитието на съвременната цивилизация.

Вчера вие бяхте свидетели на уникалния наш национален празник — празника на българските и всеславянски първоучители Кирил и Методий и на всички техни ученици и следовници през вековете, празник на българската просвета и култура и на славянската писменост.

Нека ни бъде позволено да пожелаем на всички народи по планетата тъкмо такива празници, през които се манифестира с портрети на просветители и книжовници, писатели и мислители.

В края на нашия конгрес вие заедно с нас ще бъдете свидетели на друг български знаменателен ден — деня на гениалния поет и революционер Христо

Ботев, който загина в борбата за националното ни освобождение с вероюто в бъдещия свободен и разумен съюз между всички народи. Неговият ден е ден на базсмъртието на всички българи, паднали в неравната, но героична борба против мракобесието и социалната несправедливост, в името на свободата на народите и творческото развитие на човешката личност.

Мисля, че не е случайно съвпадение, дето вие ще заседавате във времето между тези два забележителни дни, които за всеки българин имат дълбок смисъл.

Те повече от всичко друго характеризират пътя на българския народ през изминалите векове и чертаят пътя му през вековете, които предстоят.

Те повече от всичко друго доказват тясната връзка между юбилея на българската държава, стародавния празник в чест на делото на Кирил и Методий и традициите на българския народ в борбата за свобода, независимост и социални правдини.

Те повече от всичко друго са символ на творческия пламък на нашите предходници, на неугасимия стремеж на народа ни към книжовност и знание, към духовност и културен напредък.

Те повече от всичко друго утвърждават закономерността на историческия факт, че тъкмо в земите на древната българска държава намериха почва и избуяха семената на Кирило-Методиевото дело, а плодовете на това дело подхранваха през всички досегашни времена народностното самосъзнание и чувство за държавност, помагаха за запазването на националната ни независимост, единство и национална култура.

Наследници на древни цивилизации, българите отгледаха такъв зрял плод, какъвто е старобългарската писменост, дариха световната култура и прогрес с още ценни плодове. Вие сте уважавани и авторитетни учени и изследователи от много страни и във вашите трудове най-дълбоко е аргументирано значението и ролята на българския език и писменост, на българската литература, на българската история.

Ние благодарим от сърце на всички, които с научна добросъвестност и научна обективност изследваха и продължават да изследват животворящото дело на българистиката, на запазването и развитието на българската народност и по-късно на българската нация, на великото духовно оръжие на нашия народ — българския език, на значението на българския принос в културата на славянството и на цяла Европа.

Както във всяка научна област, така и в българистиката няма и не може да има две истини, нам е нужна единствената обективна истина за историческото развитие и историческото значение на изстрадания опит на народа ни през вековете, когато прадедите ни са противостояли на чуждото потисничество не само с оръжие в ръка, но и с оръжието на духовността — с езика на изумителното ни народно творчество, с незабравимите паметници на българската писменост и литература, с благородното апостолско дело на прославените книжовни школи, разцъфтели по нашата българска земя.

Още във времето на своето зараждане българската писменост, българската литература и българската култура са заченали служба не само на българската народност и на българската държава, а и на всечовешките идеали. Може би тъкмо поради това те са устояли в неравните борби. Защото силен и непобедим е само този народ, който вижда своето достойно място единствено в градивното съжителство, общуване и равноправие с другите народи. Още в първите писмени паметници на древна България се говори за еднаквото право на живот за всички народи на земята под общото слънце на небето. Ето защо в България се зараждат и тръгват по света толкова много идейни и социални движения, които целият свят е оценил високо.

Земята ни винаги е раждала големи народни водачи, революционни дейци и вдъхновени писатели и поети, откърмяла е мислители и художници, възпи-

тавала е у обикновените трудови хора чувство на достойнство и на социална правда. Така се е утвърдило непреходното значение на нашето минало, което и днес подхранва самочувствието ни на народ-борец за най-възвишените идеали на съвременността. Това са идеалите на социалната справедливост, на свободата за всички угнетени по света. Идеалите на прогреса във всички области на материалното и духовното строителство, идеалите на мирното съревнование в изграждането на един свят без насилие и войни.

Ние наистина искаме всички народи да вървят възродени към своите светли бъднини.

Може би, уважаеми другари и гости, тъкмо поради това България е привличала вниманието на света — и със своето минало, и със своето настояще.

И едновременно с това България се е интересувала от света, смятала се е част от света, вземала е и ще продължава да взема активна страна в съдбовната борба между живота и смъртта, между свободата и угнетението, между мира и войната. Както никога досега, българският народ, преминал през много изпитания, съхранил духовните си и физически сили, е пълен господар на земята си, на своя труд, спокоен и сигурен за своето бъдеще, за бъдещето на утрешните поколения. Ето такава е днешна социалистическа България, която с таланта и усилията на своя народ си извоюва правото да бъде в челните редици на съвременния материален и духовен прогрес; България, която продължава и обогатява традициите на незабравимото си минало в днешния тревожен век, когато войнолюбците заплашват устоите на цивилизацията и самия живот на планетата.

Именно високата зрелост на нашата култура, подемът на нашата икономика, наука и техника, успешното превъзмогване на трудностите в нашето развитие ни дават възможност по-активно от всякога да осъществяваме плодотворното взаимодействие и сътрудничество в общата борба на народите за социален прогрес, за мирно съзидание и културно творчество.

Делото на научната българистика служи на културния обмен, на мира и на разбирателството между народите."

Тези думи на др. Тодор Живков най-точно обобщават висшия смисъл и високохуманните цели на Първия международен конгрес по българистика. Неговото научно значение е неоценимо — може да се каже, че той набелязва пътищата към един нов етап в развитието на българистиката, а оттам — и на славистиката като цяло. Ала още по-съществено е, че тези научни достижения са поставени в услуга на най-важната хуманна цел на съвременното човечество — борба срещу опасността от унищожителна термоядрена катастрофа, за мир, социален прогрес, културно и духовно строителство, усъвършенствуване на обществото и отделната личност.

Разбира се, невъзможно е в рамките на един кратък обзор дори само да се споменат всички доклади и научни съобщения, привлекли вниманието на специалистите в отделните секции, симпозиуми и кръгли маси.* Но е необходимо поне бегло да се спрем, макар и само на основните доклади, изнесени на пленарните заседания, които в известна степен илюстрират широтата и многопосочността на проблематиката, разглеждана в по-нататъшната работа на конгреса, а също и комплексната взаимообвързаност на отделните ѝ насоки.

В своя доклад „България 1300 години" акад. Димитър Косев се спря на многовековния път на българската държава, посочи трите ѝ основни функции от нейното създаване досега, както и върховните моменти в отделните етапи от съществуването ѝ — сплотяването на българската народност около една силна

---

* Списание „Литературна мисъл" ще публикува редица от докладите, изнесени от чуждестранни българисти, в своята рубрика „Чуждестранната наука за българската култура" — бел. ред.

държавна организация през IX—X в., образуването на БРСДП през 1891 (от 1919 г. — БКП) през периода на буржоазното развитие, новият период в нашата история, дошъл след победата на 9. IX. 1944 г. и строителството на социализма.

Акад. Владимир Георгиев изнесе доклада „Генезисът на българския народ и възникването на българския език“, в който разгледа сливането на двата етнически елемента — прабългарския и славянския, — както и ролята на старобългарската писменост и православието в това отношение.

Докладът „Върхови постижения в новата и най-новата ни литература“ на акад. Пантелей Зарев очерта пътя на новата българска литература, специфичния характер на Българското възраждане, тържеството на неговите национални и социални идеали в поезията на Ботев и делото на Левски; по-нататъшния ход на литературния процес, довел до редица класически постижения и увенчан от подвига на поети-революционери като Смирненски и Вапцаров, както и разцвета на съвременната ни култура (и в частност — литература) след историческия Априлски пленум на ЦК на БКП.

Акад. Дмитрий Лихачов изнесе доклада „Челната отбранителна линия на духа на българската държава“, в който посочи, че българската „държава на духа“ — т. е. националната самобитност, културата и езикът, който ползуват и други славянски народи — е останала непокорена през вековете, изиграваики изключително важна роля за културното развитие на всички южни и югоизточни славяни.

Проф. Рикардо Пикио говори за „Мястото и ролята на старата българска литература в литературата и културата на средновековна Европа“, обосновавайки възгледа си, че в нашите земи се заражда през IX—X в. една нова цивилизация, оказала голямо влияние върху европейското културно развитие чрез своята „литература на образци“, както той я нарече.

„Българската култура и взаимодействието ѝ със световната култура“ бе озаглавен докладът на акад. Петър Динеков, в който той разгледа как една култура се създава и запазва в течение на тринадесет века в борба с асимилаторските тенденции, при сложна и тежка историческа съдба, а, от друга страна, при изключително ползотворно взаимодействие със световната култура.

Акад. Димитър Ангелов говори за „Хуманизмът на българската средновековна култура“, подчертавайки приноса на един малък народ, какъвто е нашият, в развитието на хуманизма в общосветовен аспект, заченат още в ранното Средновековие в борба с ортодоксалната християнска догма.

Проф. Франтишек Славски разгледа историческия развой на българския език от Кирило-Методиево време до етапа на аналитизъм в своя доклад „Основни тенденции в развоя на българския език“.

„Корените на славянската културна история“ бе темата на доклада на проф. Радо Ленчок, който анализира развитието на славянската култура като цяло, подчертавайки особената значимост на делото на Кирил и Методий в това отношение.

„Българистиката като комплекс от научни дисциплини“ — с този доклад на чл.-кор. проф. Дмитрий Марков завърши пленарното заседание. В своя доклад Д. Ф. Марков обобщи опита на съветската българистична школа, стигайки до извода, че в настоящия етап от развитието си българистиката се е превърнала в интердисциплинарна научна област, изискваща комплексното прилагане на методи от арсенала на различните науки.

Тези доклади естествено съвсем не изчерпват съдържанието на Първия международен конгрес по българистика, но дават все пак известна представа за многообразието му — от проблемите на историческото и културното развитие до литературоведските и езиковедските аспекти до собствено методологическите въпроси на българистиката. И ако трябва да обобщим смисъла на това голямо

научно събитие, ще се върнем пак към думите от приветствието на др. Тодор Живков:

„Ние споделяме надеждата, че в сегашното напрегнато време Първият международен конгрес по българистика ще бъде и принос в борбата за продължаване на разведряването в международния живот, ще бъде необходим глас в нужния диалог на съвременността за разбирателство и сътрудничество между хората и народите, ще бъде израз на нашата обща хуманна грижа за днешния и за утрешния ден на човечеството.“

Литературна мисъл

МЯСТОТО НА СТАРАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА В КУЛТУРАТА НА СРЕДНОВЕКОВНА ЕВРОПА

Рикардо Пикио (Италия)

Новите поколения слависти и специалисти по сравнителни проучвания, които започват кариерата си в 80-те години на XX в., могат да се отдадат на изучаването на старата българска литература при много по-благоприятни условия от тези, предоставени на техните предшественици. Изследвания в областта на политическата, икономическата, социалната и религиозната история, различни видове литературен анализ, както и филологически и езикови проучвания създадоха през последните десетилетия необходимите предпоставки за нов историографски синтез, чиито очертания вече са доловими. В този доклад не претендирам да опиша предварително, по-право преждевременно окончателната схема на този синтез. Бих желал само да допринеса за установяването на някои общи принципи за изучаване на старата българска литературна традиция в рамките на средновековната европейска култура.

Целта, която си поставям, макар и стеснена в тези граници, все още е твърде, а може би и прекалено амбициозна. Самият факт, че днес се чувствува необходимостта да превърнем нашите проучвания в част от едно тъй широко сравнително изследователско поле, е показателен. Нашата тенденция е красноречива: трябва да престанем да гледаме на старата българска литература като на явление с чисто местен характер, ограничен в рамките на славянския или славяно-византийския свят. Моите наблюдения се основават на убеждението, че раждането на една нова литературна цивилизация в България през IX—X в. и нейното обновяване в периода от XIII—XIV в. до началото на Ренесанса са поставили основите на един нов, много важен период от историята на цялото средновековно християнство. В края на първото хилядолетие европейската християнска общност е била все още подвластна на латино-гръцкия дуализъм, наследен от класическата епоха. Разделението на две големи езиково-културни зони на влияние — гръцка и латинска — се е засилвало все повече. На Изток гръцкото християнство е налагало своята хегемония вследствие арабските нашествия, възхода на Константинопол и западането на Антиохия и Ерусалим. На Запад затвърдената компактност на латинското християнство благодарение на постепенното изчезване на арианството сред готи, вандали и вестготи и главно вследствие латинизирането на франките се увенчава със създаването на империята на Карл Велики. Двойственото разделение на християнската общност на гръцка и латинска просъществува и след масовото навлизане на германските народи в цивилизования западен свят. Преди латинската християнска сплотеност да бъде сломена от германския бунт на протестантството, ще минат повече от пет столетия. Латинската хегемония над германския свят просъществува през цялото Средно-

вековие и благодарение на симбиозата; колкото и мъчителна да е била тя, между религиозната (латинска) и политическата (германска) власт според схемата, която в 962 г. бе вдъхновила създаването на свещената Римска империя.

Още в самото начало на второто хилядолетие най-голямата етническо-културна общност, която си бе поставила за цел разрушението на двойствената европейска християнска система, бе представена от езиково-религиозната общност на православните славяни. Тази общност, от мен обозначена преди повече от две десетилетия с терминологичната формула *Slavia Orthodoxa*, с течение на вековете прогресивно се разширява и се разпростира от границите на гръцките земи чак до крайните източни предели на европейския цивилизован свят. Ако сравним *Slavia Orthodoxa* с гръцката и латинската средновековна християнска зона, можем да я охарактеризираме като трета и нова област на цивилизация.[1]

Обстоятелството, че *Slavia Orthodoxa* формално е останала подвластна на Константинополската църковна йерархия през цялото Средновековие, не трябва да ни заблуждава. Главното поле на нашите проучвания не е нито политико-административната история, нито пък религиозната. Напротив. Нашите изследвания са насочени към общокултурната история. Тя намира израз преди всичко в социалните и езиковите традиции. От тази гледна точка на утвърждаването на една църква и на едно вероизповедание на славянски език по време на Първото българско царство и на успоредното процъфтяване на нов, различен от гръцкия и латинския език на една литература с религиозен авторитет трябва да се гледа несъмнено като на събития с изключително голяма важност. Все още много историци на европейската цивилизация не са осъзнали, че съвсем не се намираме пред явление с местен или преходен характер. Произходът на съвременна Европа твърде често се търси в по-късни епохи или само в латино-германския Запад. Така се пренебрегва жизнената важност на славянския православен свят в епохата от преди Реформацията, преди Контрареформацията и от времето на създаването на общоруската държава под егидата на Москва; понякога това пренебрегване обхваща дори и периода до възникването на Източния въпрос и на националните възраждания. Според мен подобни постановки водят до изопачаване на историческата истина. Тези постановки наложително трябва да се коригират, а самата корекция до голяма степен е пряко задължение на славистите.

Другите разсъждения, които бих желал да предложа на вниманието на специалистите, нямат за цел да опровергаят авторитетно утвърдени мнения; те по-скоро целят да ги разгърнат и да ги приложат към един по-широк културен контекст. В последните двадесет години много учени подчертаха международната роля на старата българска литература. Особено много се наблегна върху факта, че българската култура от X в. е обработила и кодифицирала езиковото и религиозното богатство на примитивната християнска Славия и е създала условията за по-късното пренасяне на това богатство в другите области на православното славянство — от Сърбия до руските земи. Терминологичната формула „*литература-посредница*“, създадена от Д. С. Лихачов,[2] в това отношение се радва на особен успех.

Изпълнената от средновековна България важна роля на духовно и литературно посредничество безспорно задължава тази роля да бъде подчертана. Намирам все пак, че други и може би много по-значими черти, характерни за старата българска литература, трябва да бъдат изтъкнати. Според мен може да се гледа на старата българска литература като на 'литература от парадигми' (образци). И използувам термина 'парадигми' в етимологическото значение на думата; или, казано по друг начин, възприемам старата българска литература като сбор (*corpus*) от 'парадигми', т. е. от езикови, идейни и формални 'образци'. Тези първообразци, които до голяма степен са обусловили следващото разви-

тие на цялата литературна дейност в земите на православното славянство, са били създадени в една извънредно сложна културна среда. Проучването на произхода на тези образци, както и на историческата обстановка, която е обусловила тяхната кодификация, ни отвежда към епохата, в която зараждащата се християнска цивилизация на славяните участвува в общи за византийския Изток и за латино-германския Запад течения.

Можем да поставим в основата на нашето проучване осветляването на три основни проблема: въпроса за езика; въпроса за отношенията между политическата и религиозната власт и въпроса за използуването на литературните похвати (*хитрости*) в християнски общества с теократичен характер. Когато в средата на IX в. първите мисионери пристигат сред славяните и съперничеството между Рим и Константинопол поражда конфликта относно зоните на влияние, тези три проблема придобиват първостепенно значение. Предложените или осъществени разрешения на този конфликт се оказват съдбоносни за обособяването на една нова европейска цивилизация, предопределена да се разгърне в нови обширни територии, които обхващат и руските земи. Установяването на известно равновесие между *confessiones et nationes* е било свързано с различни трудности. Тези трудности по отношение на славяните са намерили веднага израз в точно определени езиково-естетически термини, създавайки същевременно и първите предпоставки на национализма.[3] България на цар Борис и още повече тази на цар Симеон се е стремяла към църковна независимост, чрез която да отстоява и политическа самостоятелност; същевременно владетелите са се възползували от творческите дарби на славянски специалисти на словесното майсторство, за да затвърдят тази политико-религиозна власт чрез езиково-етническо осъзнаване.

Ако не на всички медиевисти, то поне на всички слависти е добре познато каква голяма роля са изиграли в периода от IX в. насам пренията около употребата на славянския като църковен и културен език. Въпреки това доста аспекти на този първи средновековен 'въпрос за езика' все още чакат осветление. Особено трудно например могат да се определят културните образци и истинският характер на езика, който обикновено определяме като *старобългарски* и който в епохата на Първото българско царство е придобил литературно достойнство. Започналите преди близо два века разисквания все още вдъхновяват страниците на славистичните проучвания. Тяхната същност бихме могли да синтезираме в следващия въпрос: как се е формирал *старобългарският* език — като национален език, който може да бъде приравнен към най-древните изрази на романските и германските „вулгарни“ говори?, или пък от самото му възникване е бил кодифициран като литературен език, който да съперничи на латинския църковен език?

Само изхождайки от основните данни, предложени от историческата периодизация, бихме могли да дадем обоснован отговор на този въпрос. Кирило-методиевският език се обособява в онази религиозна, социална и политическа среда, в която бяха използувани от църквата за проповед сред народа и първите „вулгарни“ романски и германски езици. Едва след края на Методиевата мисия този езиков инструмент, създаден от славяно-византийските мисионери и приспособен към духа на латинските реформи, изоставя характера на 'апостолски диалект', за да се превърне в официален църковен език на Борисова и Симеонова България. Точно това решаващо религиозно-политическо дело създава един нов вид език — *старобългарския*. Точно тази първа езикова кодификация придаде на зараждащата се в средновековна България литературна култура характера на 'образец', за който споменах по-горе.

Въпреки различните становища на някои слависти първата употреба на славянския език — в IX в. възприеман като еднородна езикова същност — отразява типични за латинското християнство тенденции; тази историческа действи-

телност лесно може да се документира. Отживялата, но все още поддържана теза, че византийската църква е покровителствувала „местните езици“, докато латинската се е противопоставяла на какъвто и да било 'народен глас', за да защищава докрай латинския универсализъм, е опорочена най-малкото от опростотворяване. В действителност през IX в. Римската църква е предприела една твърде широка дейност в полза на употребата на народните говори. Днес тази действителност заслужава да бъде по-конкретно проучена; трябва да се изследва начинът за практическото ѝ осъществяване, както и нейните теоретични и доктринални постановки. Централният момент, около който се е разгърнал целият „въпрос за кирило-методиевския език“, трябва да е била изключителната употреба на народните говори за целите на проповедническите и евангелски мисии. Латинският клир не само можеше, но и е бил *принуден* да си служи с местните езици, за да осигури на всички необходимата разбираемост на църковното учение. Римската църква обаче е изисквала — и то безапелационно — езикът на простолюдието да не се използува при литургичното отслужване на тайнствата, т. е. в онези части на божествената служба, в които свещеникът, а не народът трябва да изрече свещените формули. Само един свят език—в случая латинският — е трябвало да бъде използуван при отслужването на тайнствата. Това основно разграничение между свещенически задължения и народно съучастие в истините на вярата трябва да бъде винаги налично у всеки, който проучва документите, свързани с мисионерската и посланическа дейност на Константин Философ и на Методий.

Според свидетелството на един добре познат откъс от *Пространното Кирилово житие*:

„пріемъ же папа книгы словен'скые... и положи е въ цр[ь]кви с[вѧ]тые Маріе... и пѣше надъ нимн с[вѧ]тою литоургіѧ...“;

и няколко реда по-напред:

„...пѣше літоургїю въ цр[ь]кви с[вѧ]т[о]го ап[о]с[то]ла Петра словен'скым езиком. И въ другын д[ь]нь пѣше въ цр[ь]квы с[вѧ]тые Петронниндн, и въ другын д[ь]нь въ цр[ь]квы с[вѧ]т[о]го Андрее. И отъ тогдѣ паки оу велнкаго оучителіа вьселен'скаго Павла ап[о]с[то]ла цр[ь]кви. И въсоу нощь пѣше, славословеше словен'скы...“[4]

Тези вести доказват, че Римската църква съвсем не е била против това да се славослови на славянски по време на литургията. Същото благоприятно становище е потвърдено от един добре познат (и много по-авторитетен) документ: посланието *Industriae tuae,* отправено от папа Йоан VIII до Светополк.[5] Но как тогава да си обясним предното послание *Reverendissimo Methodio Archiepiscopo,* с което според все още преобладаващото тълкование Йоан VIII бил забранил употребата на славянския именно в петите литургии?[6]

Няма да е излишно да препрочетем текста на това послание, без да губим от погледа си направеното по-горе разграничение между ритуални тайнства, достъпни само за свещеника, и онези части от церемониала, които предполагат узаконеното участие на народа в литургичната служба.

„*Audimus etiam, quod missas cantes in barbara, hoc est in Sclavina lingua, unde iam litteris nostris per Paulum episcopum Anconitanum tibi directis prohibuimus ne in ea lingua sacra missarum sollempnia celebrares, sed vel in latina vel in Graeca, sicut ecclesia Dei toto terrarum orbe diffusa et in omnibus gentibus dilatata cantat.*“

Нека се опитаме да преведем и изтълкуваме този текст с максимална предпазливост:

„Чухме също, че ти пееш литургиите на варварски език, т. е. на славянски. Във връзка с това в нашите послания, които ти изпратихме посредством анконитанския владика Павел, ти бяхме забранили да служиш на този език свещени-

те и тържествени части на литургията и [ти бяхме наложили да ги отслужваш] или на латински, или също на гръцки, така както ги славослови разпространената в целия свят и разкрита пред всички люде църква на Бога."

Римският папа в това послание не повдига никакво възражение против обичая, въведен от Методий във Великоморавия, да се пее литургията на славянски. От чисто практическа гледна точка славянският е бил смятан „варварски" език. т. е. неосветен от църковната традиция. И това е неоспорим факт. От тази действителност (*unde*) папата извлича наложителното заключение: като се запазва правото на римския мисионер да си служи с местния говор за онези части от свещенослужението, които са били изключително „литургични", т. е. народни в етимологическия и първичен смисъл на термина (*λειτουργία* от *λεώς* [*λαός*] + *ἔργον*), латинският и гръцкият остават единствените езици, достойни да бъдат използувани при обслужването на същинските тайнства (*sacra missarum sollempnia*). Изглежда, че Методий и неговото паство са се стремили да отхвърлят точно тази ограничаваща норма. Именно този стремеж следователно предизвиква сериозните порицания от страна на папата и произхождащите от тях затруднения за Моравската мисия. Каквито и да са доктринални те становища и емоционалните предпочитания на съвременните изследователи относно този сложен период от политико-религиозната история, според мен позициите на Римската църква са били точно и последователно изразени. Впечатлението, че Светият престол е изпадал в противоречия, че папата първоначално одобрява и по-късно осъжда „славянската литургия", не намира потвърждение в изворовата документация. Посланието *Industriae tuae* не само не противоречи, но, напротив, потвърждава и доизяснява изпратените вече до Методий (посредством Павел от Анкона) предписания, отново подчертани в току-що цитирания откъс. Принципът е формулиран точно: няма пречки за славословието на славянски език на онези части от литургията, които не са изключително свещенически (*sollemnia*), както няма пречки и за четенето на славянски език на молитвите по време на другите дневни богослужения (*alia horarum officia omnia*) и за разясняване на евангелието на народа на местен език. В случая съвсем не се намираме пред екстремни предписания, а пред прилагането на общи норми, произтичащи от местните традиции (*sicut in quibusdam ecclesiis fieri videtur*). Папата напомня на Светополк, както вече е сторил с Методий, че латинският е задължителен за *sollemnia*: „. . . *ut Latine missarum tibi sollemnia celebrentur*"[7]. И в по-късни римски документи, в които се разглежда тази материя — *Commonitorium* за Йоан и Стефан, както и посланието на Стефан VI (V) до Светополк,[8] — същите принципи са потвърдени: на Методиевата религиозна общност е забранено да отслужва литургичните тайнства на славянски език, но не и да славослови на същия общата литургия. Още веднъж основен момент се явяват свещените тайнства. Казано е изрично в *Commonitorium*: „. . .*Missas et sacratissima illa ministeria, quae Sclavorum lingua idem Methodius celebrare praesumpsit. . . ne aliquo modo praesumatur penitus interdicit.*"[9] И тук обаче се настоява върху удобството да се използува местният език за проповеднически цели: „*ad aedificationem eorum qui non intelligunt*". Същите забрани и същите препоръки в полза на проповядването на славянски език са отново подчертани в писмото на папа Стефан: „*Divina autem officia et sacra mysteria ac myssarum sollemnia. . . nullo modo deinceps a quolibet praesumatur. . . excepto quod ad simplicis populi et non intelligentis aedifica aedificationem attinet: si evangeli vel apostoli expositio ad eruditis eadem lingua annuncietur, et largimur et exhortamur et ut frequentissime fiat monemus, ut omnis lingua laudert Deum et confiteatur ei.*"[10]

От общия анализ на римските документи, свързани с Моравската мисия на Методий, проличава, че папските предписания са били направени в духа на утвърдените от традицията идеологически постановки и ползувайки установената специфична терминология. Най-съществените от тези постановки се отнасят до

удобството, по-точно необходимостта да се направи проповедта на евангелските истини достъпна за *всички* ония, които не са разбирали латински (или гръцки) посредством употребата на местния език. Това са в същност норми на действие, които отразяват една точно определена апостолска доктрина, свързана с употребата на народните говори. Ако моите впечатления не са погрешни, първата употреба на славянския език от Кирило-Методиевата мисия се е нагодила именно към тази езикова доктрина на Римската църква. На теоретичната и практическата традиция на Източната, както и на Западната църква, е бил присъщ принципът, че апостолската дейност на разпространителите на вярата е трябвало да се основава на употребата на различните езици. В този смисъл са налагали своя авторитет не само примери, извлечени от Светото писание — особено показателно е чудото на Петдесетница, — но също така и поуки, дължими на историческия опит. Известно ни е, че още по време на Диоклециан Прокопий е чел в Скифопол Писанията на гръцки, но ги е тълкувал на народа на сирийски;[11] и че същата практика според свидетелството на *Peregrinatio Egariae*[12] е била прилагана в периода между IV и V в. в смесени гръцко-сирийско-латински области. Нов и по-подчертан интерес към езиковия проблем се забелязва сред латинското християнство в края на VIII—началото на IX в.

Още в края на VIII в. владиката Теудолф от Орлеан насърчава клира с тези слова: „*Hortamur vos paratos esse ad docendas plebes. . . Nullus. . . se excusare poterit quod non habeat linguam unde possit aliquem aedificare.*“[13] Петнадесет години по-късно благодарение на Турския събор, който в 813 г. взема тържественото решение „*ut easdem omelias quisque aperte transferre studeant in rusticam romanam linguam aut thiotiscam, quo facilius cuncti possint intelligere quae ducuntur*“[14], насърчението на владиката се превръща в официална норма в земите на Карл Велики. Фактът, че освен на *rustica romana lingua* е засвидетелствувано и позоваване на германските говори (*lingua thiotisca*), за нас е от съществено значение. Ясно е, че от езикова гледна точка отците — участници в събора в Тур, са били чужди на всякакви предубеждения по отношение на народите, които не са принадлежали на *Romanitas/Latinitas*. Оправдано е следователно заключението, че след като е било разрешено да се проповядва на lingua thiotisca, било е позволено да се проповядва и на други 'варварски' езици, вкл. — в теоретичен план — и на цитираната почти шестдесет години по-късно от Йоан VIII sclavina lingua. През целия IX в. латинските администратори на франкските християни са били особено чувствителни към проблема на езика. Това е добре известно и доказано не само от документи с политико-юридически характер от типа на Страсбургските клетви от 842 г., написани на латински (*romana lingua*) и германски (*teudisca lingua*) език,[15] но и от текстове с религиозен характер — например в *Alba bilingue* ни е документирана една литургична практика — именно участието на правоверните в Утринното славословие[16] — твърде близка до тази, учредена от Кирило-Методиевата мисия сред славяните. Намирам паралела за основателен. Славяните за латино-германския свят съвсем не са били странни и непознати народи; напротив, те са им били добре познати и с тях са имали установени връзки по протежение на земите от *Limes sorabicus* до Великоморавия и Балканите. Арабският географ Ибн Кхурдадхбих през 40-те години на IX в. хвали полиглотството на франкските търговци, които, както той уведомява, са говорили освен други езици и славянски.[17] И Нитард се позовава на славянските земи като на установени етнико-географски единици. В *История на синовете на Людвиг Благочестиви* наистина четем, че в 839 г. Людвиг се отправил от Тюрингия в Бавария *per* „*Sclavos itinere redempto*“.[18]

На епископската дейност в земите на Карл Велики е присъщо препоръката да се ползуват местните езици за проповеднически цели. Ето какво четем в *Karoli Magni Capitula*: „. . .*De officio praedicationis*: *ut iuxta quod intelligere vulgus*

possit assidue fiat“;[19] а също така и в решенията на Събора в Магонза (Майнц): „. . . *nunquam. . . desit diebus dominicis ant festivitatibus qui verbus Dei praedicet iuxta quod intelligere vulgus possit*“[20].

Според мен сравняването на тези текстове, създадени във франкските земи, с по-късните църковни документи, отнасящи се до Кирило-Методиевата мисия, ще се окаже ползотворно за нашето изследване. В папските послания откриваме в действителност *същите* латински *концепции* и *същите формули*, които са били използувани вече в началото на века, за да се поощри употребата на местните езици в проповедническата дейност. В цитираното послание *Reverendissimo Methodio archiepiscopo Pannoniensis ecclesie*, в което се подчертават ограничаващите норми, препредадени вече посредством Павел Анконитански, Йоан VIII пише, че е разрешено на славянската мисия „*sermonem in populo facere*“ според принципа на апостол Павел „*omnis lingua confiteatur. . .*“ (Фил 2, 11).[21] Съвсем същия принцип защищава и Теудолф от Орлеан „. . .*ad docendas plebes. . . nullus. . se excusare poterit quod non habeat linguam. . .*“. Задължението да „*sermonem in populo facere*“ е било подчертано от документите на франкската област, цитирани по-горе (Тур:. . . *omelias . . .aperte transferre. . .*; *Karoli Magni Capitula*: „. . . *De officio praedicationis:. . . ut. . . assidue fiat*“; Магонза (Майнц) . . . *nunquam. . . desit . . .qui verbum Dei praedicet. . .*).

Създадените във франкските земи документи (а и Йоан VIII ще каже: „. . .*qui fecit tres linguas principales... ipse creavit et alias omnes ad laudem et gloriam suam. . .*)[22] отъждествяват основната цел на проповедта на съответния език с това да се осигури на всички, за които свещеният език се оказва непонятен, възможността да бъдат възпитани и да могат да следят литургията: Тур: . . .*quo facilius cuncti possint intelligere quae dicuntur. . .*; *Karoli Magni Capitula* и Съборът в Магонза (Майнц): „. . .*iuxta quod intelligere vulgus possit. . .*“.

Същата мисъл, при това изразена с доста близки до тези слова, откриваме и в папските документи, които се отнасят до славянската мисия: Йоан VIII: „. . .*et postmodum Sclavinica lingua translatum in auribus populi Latina verba non intelligentis adnuntietur. . .*“;[23] „. . .*orthodoxae fidei cultum fidelibus cunctis inculca. . .*“;[24] *Commonitorium*: „. . .*ad aedificationem eorum qui non intelligunt. . .*;[25] папа Стефан: „. . .*quod ad simplicis populi et non intelligentis aedificationem attinet. . .*“[26]

По време на Моравско-Панонската мисия проповедническо-литургичните принципи, разпространени във франкските земи в епохата на Карл Велики, вече са се превърнали в общо притежание на латинската църква. Че Римската църква е поощрявала употребата на местните езици, вкл. и на славянския, за проповеднически цели, както и за разпространяване на вярата, т. е. за *апостолски* нужди, трябва да е било добре известно и на Гръцката църква. Това проличава и два века след мисията на Кирил и Методий в текста на Гръцкото *житие* на свети Климент, написано от Теофилакт. Сам Теофилакт оправдава мисията на Кирил и Методий със слова, твърде близки до тези на латинските паметници, които току-що бяха разгледани. Двамата славянски апостоли молят Утешителя (*παρ'ακλήτωρ*) да им се разреши да преведат литургичните текстове на славянски, „понеже славянският или българският народ не разбирал писанията, изложени на гръцки език“ „. . . *Ἐπεὶ δὲ τὸ τῶν Σθλοβενῶν εἴτ' οὖν βουλγάρων ἀσυνέτως εἶχον τῶν ἑλλάδι γλώσσῃ συντεθειμένον γραφῶν*[27]. Константин и Методий отиват в Рим обнадеждени и представят на папа Адриан своите преводи като дело на *тълкование* (*ἑρμηνεία*): срв. Commonitorium „. . .explicationem. . .et laudat, si fiat, et concedit et approbat. . .), т. е. като инструмент за всенародна проповед в духа на апостол Павел, дух, прославен от Римската църква: „. . . *τῷ μακαρίῳ παπα τὸ ἔργον τῆς ἑρμηνείας τῶν γραφῶν ἐμφανίσοντες. . .*“[28]. Римският папа не само одобрява това дело, но то за него се превръща в източник на висша ду-

ховна наслада, защото съзира в него същността на апостолското творение: *„Ὡς δὲ καὶ τὸ ἔργον ἐμφανισθείη τῷ παπα, καὶ τὴν τῶν γραφῶν ἐν γλώσσῃ μετάθεγιν κατασκέψαιτο, ἀποστολικόν οὖσαν γέννημα, οὐκ εἶχεν ὅ χρήσαιτο τῇ χαρά. . .*[29]

Изразът *„ἐν γλώσσῃ“* има общ характер (не трябва да бъде стесняван в границите на 'славянски' или 'български' език). В него отеква езикът на ап. Павел (срв. 1 Кор 14,19) и на Новия завет изобщо (срв. Мрк 16,17; Д. ап. 10,46 и 19,6; Откр 5,9; 10,11; 14,6 и 17, 15) и трябва да го тълкуваме като позоваване на същия апостолски принцип, вдъхновил Римската църква и в частност Йоан VIII: „. . .*quoniam psalmista omnes admonet Dominum gentes laudare et Apostolus 'omnis' — inquit 'lingua confiteatur'*[30].

От всичко казано дотук можем да извлечем извода, че първоначалната религиозна употреба на славянски език и следователно неговото първо писмено документиране се поместват в добре утвърдената традиция на латинската църква. Това обаче съвсем не означава, че нашата историческа възстановка може да пренебрегне някои съществени византийски аспекти, които, особено що се отнася до техническия израз на графичното предаване на един нов език, са характерни за кирило-методиевската дейност. Писмото на Ростислав до император Михаил документира факта, че по време на първата мисия във Великоморавия проповедническият опит сред балканските славяни е представлявал един изключително ценен пример за всеки, който е желаел да въведе ползуването на проповедта на славянски език. Според свидетелството на *Пространното Методиево житие* моравският княз се е изразил така: „А мы словѣнн, проста чадь н не нмамъ, нже бы ны наставнль на нстнноу, н разоумъ съказалъ.“[31] Без да се пренебрегва това, че в онези години самите политически условия са подтиквали Ростислав, както и Борис, да се възползуват от гръцко-римското съперничество, трудно бихме могли да повярваме, че Ростислав е възнамерявал да наруши открито официалните норми, които са властвували в лоното на латинското християнство и към което сам той е принадлежал. Много по-вероятно е великоморавският княз да се е обърнал към Византия, съблюдавайки вселенските граници на християнската законност, т. е. позовавайки се на общоприетите от двете църкви принципи. И използуваната от него формулировка потвърждава това впечатление. Ростислав, като окачествява великоморавските славяни като проста чадь, изглежда, се е позовавал на общия модел на „нищите по дух“ (*οἱ πτοχοὶ τῷ πνεύματι*), възвеличени от Исус (Мт 5,3), както и на този на „неграмотните и неучени човеци“ (*ἀγραμματοὶ. . . καὶ ἰδιῶται*)— Д. ап. 4,13. Особено формулата проста чадь явно се е съобразявала с дефинициите за простодушния народ (vulgus, plebs), които в същите години са били използувани от Римската църква в апостолската дейност. Ето защо съвсем не се извършва насилие, ако се преведе славянското проста чадь именно с латинския израз *simplex populus*, употребен от папа Стефан в посланието до Методий.[32]

За целите на нашето проучване е от съществено значение това, че бе установено съществуването на точно определена доктрина и практика. Чрез тях латинската църква през IX в. трябва да е ръководила (по продължителен начин и с последователност) употребата не само на зараждащите се романски и германски говори, но и на славянските. В първите двадесет години от своето съществуване, т. е. преди пристигането на Методиевите ученици в България, славянският език може да се окачести като 'апостолски диалект'.[33] Като такъв той е получил литургично-проповедническо достойнство и е бил покровителствуван от властвуващите в латино-германския свят норми.

Тази констатация ще се окаже изключително важна за нашето проучване на старобългарската литературна традиция и на нейното място в културата на средновековна Европа. Езиковото и доктринално богатство, занесено в Бълга-

рия от моравските бежанци, не е било чисто и просто присадено в друга местност на славянския свят; то в действителност е било пресъздадено и се е превърнало в нещо ново и *различно*. Вероятно и самият преход от една странна графична система (глаголицата) към една нова писмена форма, моделирана според гръцкия образец, е израз на съзнанието, че новата езикова кодификация няма почти нищо общо, поне що се отнася до нейното практическо предназначение, с онази, използувана от Кирило-Методиевата мисия и подчинена на римския надзор.

Намирам за необходимо да настоя върху образцовия характер на тази езикова кодификация, осъществена от църковните творци на средновековна България. Преславската книжовна школа, създадена от цар Борис и постигнала максимален разцвет по времето на цар Симеон, трябва де е била първият истински нормативен център на един нов литературен език — *старобългарския*. Наум, Константин Преславски, Йоан Екзарх и техните сътрудници не са били ограничени — както Кирил и Методий — в рамките на обясненията (ἑρμηνεία), т. е. **разумъ съказати**[34] на някои апостолски истини пред неграмотните маси. Тяхно официално задължение, одобрено от върховната държавна власт, под чието покровителство те творят, е да създадат славянски творби с високи достойнства и предназначени за теолози и за държавни и църковни сановници. Същите разсъждения са в сила и що се отнася до всички по-значителни автори, преводачи, съставители на сборници и тълкуватели, които от края на IX в. до началото на XI — в периода на Първото българско царство — са превърнали *старобългарския* в официален език, с пълна *dognitas* и управляван от точно определена граматическа и риторична *norma*.[35]

Свещеното и вече не само апостолско предназначение на писмената дейност, основоположена в Преслав, е ясно изразено в *Азбучната молитва*. Нейният автор моли Светата Троица да го дари с онзи род вдъхновение, който по традиция е необходим за теолозите: „**Цѣломѫдрьно да начьнѫ пьсати чюдеса твоꙗ прѣднѣвьнаꙗ сѣло, шестькрилатыхъ сиѫ въспѣннмъ.**“[36] Само за един теолог, но не и за един обикновен проповедник-мисионер, т. е. само за един ръкоположен екзегет на най-съкровените тайнства — вкл. и това на Троицата — е било задължително да прибави към човешката *prudentia* (**цѣломѫдрость**) вдъхновителната мощ на висшите серафими (**шестькрилатыхъ сиѫ**). Намираме се пред нова и по-деликатна екзегетична дейност, чиято свещена същност е подчертана и от неизвестния автор на *Похвалата за цар Симеон,* препредадена ни в *Симеоновия* (Светославов) *сборник от 1073* г. Според този паметник владетелят изисква от своя свещеник да изтълкува в светлината на учението на Василий Велики тайните на Свещеното писание: „**обавѣти покрꙋвеныꙗ разꙋты въ глѫбинѣ многострꙋпътьныхъ сихъ книгъ**“[37].

Обстоятелството, че първите кодификатори на *старобългарския* език — от Наум, Константин Преславски и Йоан Екзарх до Климент Охридски — са били същевременно църковни и държавни сановници,[38] ни подпомага при уточняването, в исторически план, на предназначението на този нов език. Ако в епохата на Кирило-Методиевата мисия апостолският славянски, от практическа гледна точка, може да бъде приравнен към *rustica romana lingua*, т. е. към отговора на **проста чадь**, в Симеонова България *старобългарският* е бил упражняван по същия начин, по който латинският е бил упражняван в Дворцовата школа на Карл Велики, и българските творци са се били превърнали в последователи и съперници на Алкуин. Това е наложило и една основна промяна в избора на образците. Новият език вече не е задължен да се приспособява към разговорната реч; напротив, той трябва да бъде приравнен към структурите на ерудирания и свещен гръцки и най-общо към утвърдения официален език на църков-

ната и административна традиция. Само единични литургични текстове, преведени на славянски език за нуждите на Кирило-Методиевата мисия, за да задоволят проповеднически нужди, можеха да бъдат приети от старобългарския; същевременно езиковата традиция, свързана с първоначалното предназначение на славянския за 'апостолски диалект', или е трябвало да бъде отхвърлена, или за да бъде възприета, се е нуждаела от основна преработка.[39] В латинското християнство славянският е бил възприет само като *помощно* средство, за да се разпространят сред народа с прости слова догматични истини, чиято сложност — според становището на Римската църква — само латинският е бил в състояние да изрази. В Борисова и Симеонова България, напротив, славянският съвсем не е възприет като език за народа (*vulgus*), с други думи, като еквивалент на *lingua vulgaris*; тук той придобива самостоятелно достойнство, което може да се сравни с църковния латински на Запад и с гръцкия на Изток. Като подчертаем тази прилика и се позовем на предназначението — социално и религиозно ограничено — на *linguae vulgaris* на Запад, можем да охарактеризираме езиково-религиозната политика на Първото българско царство като процес на 'девулгаризация'.

Ако това историческо възстановяване отразява достатъчно точно езиково-културната обстановка през IX и X в., някои общоприети критически постановки трябва да бъдат преразгледани. Всяко проучване на произхода и предназначението на т. нар. '*старославянски*' и на неговите съотношения със '*старобългарската*' традиция задължително трябва да се съобразява с разграничението между кирило-методиевска култура (от времето на мисията в земите на латинското християнство) и следкирило-методиевска култура (от епохата на зараждането на *Slavia Orthodoxa*).[40]

Първият официален език на славянската традиция — *старобългарският* — се ражда следователно от един процес на 'девулгаризация'. Този факт ни осигурява нови основи за сравнение. Ако желаем да уточним мястото на българската средновековна литературна традиция в европейската култура от IX—XIV в., безплодни са всякакви сравнения със зараждащата се традиция на 'народни езици' от типа на провансалския, старофренския, италианския, испанския, староанглийския или старо-и средно-високонемския. Създадените в средновековна България творби нямат почти нищо общо с поезията на трубадурите, на труверите, с *Minnesänger*, с *Beowulf* или с англонормандската литература, с *Cantar de Mio Cid* или с Хуан Руис; нито би било оправдано едно сравнение с духовния мир на Шретиен де Тройе или с този на Готфрид фон Страсбург, а още по-малко с културата на *Dolce stil nuovo* на Данте, на Бокачо или на Петрарка. Ако се ограничим обаче в специфичното поле на съвременната латинска култура, т. е. на ерудираната литература, всяко сравнение ще се окаже много по-показателно. И не трябва да стесняваме нашето поле в границите на западния латински свят — от Иберийския полуостров до Германия; необходимо е да включим в сравнителния обсег и земите, подчинени на Рим, т. е. *Slavia Romana*. Не само знаменити имена като тези на Абералд, Уго ди Сан Виторе, Бернар от Клерво, Тома Аквински и Тома Бонавентура, но и тези на Галус Анонимус, на Венсан Кадлубек или на Козма Пражки биха могли да послужат като ориентировъчни точки, за да се уточнят по сравнителен път специфичните достойнства на българската средновековна литература.

Отъждествяването на предназначението на старобългарската литература с това на една част от средновековната латинска литература не трябва да се възприема като абсолютна и непроменлива даденост. За нашето сравнително проучване според мене от най-съществено значение ще бъде именно сравняването на променливостта на културното предназначение на латинския, както и на националните езици на Запад, с постепенното навлизане на *старобългарския* в общия

процес на 'окласицизиране' на националните езици през късното Средновековие и в епохата на Хуманизма. Необходимо е, преди да се правят изводи, да се проучи подробно историята в цялата територия на православното славянство на „въпроса за езика", в който *старобългарският* е изпълнил ролята на 'образец' за религиозен и на културата език.[41]

В периода между X и XIV в. историята на тази езикова и културна общност се характеризира с разпространението на първоначалната, изключително българска *Slavia Orthodoxa*, в сръбските и източнославянските земи. Успоредно с това тя се отличава с редуването на различни от гледна точка на авторитета центрове на излъчване на нормативни тенденции: от Преслав и Охрид до Киевска Рус и до Сърбия и накрая до Търново и Белград. Към края на Средновековието търновска България трябваше да синтезира същността на езиково-културните дебати, които ясно се бяха открили вече от години. Показателно е в това отношение, че най-древната пряка документация на полемичното *Сказание* на Черноризец Храбър е засвидетелствувана в един ръкопис от 1348 г., снет от монаха Лаврентий за търновския цар Иван Александър.[42] Този документ свидетелствува в полза на една идеологическа приемственост на езиковите дебати от епохата на Първото българско царство в зараждането на истинския нов „въпрос за езика" в търновска България. Както документират творбите на Константин Костенечки, именно дейността на Патриарх Евтимий и на неговата школа в края на XIV в. са изработили теоретичните постановки на този въпрос. Основна грижа на Патриарх Евтимий и на неговите ученици трябва да е било възстановяването (действително или предполагаемо) на една еднородна езикова норма, която да гарантира образцовото предназначение на свещения език. До каква степен, трябва да се запитаме, тази дейност на текстологическа проверка (**исправленїе книг**) и на езикова кодификация би могла да бъде приравнена към тази на 'латинистите', представители на зараждащия се хуманизъм? Не би ли било по-редно да се гледа на нея като на еквивалентен паралел на дейността на първите кодификатори и поддръжници на *dignitas* на 'националните езици' (и в частност на *lingua volgare* в Италия)?

При настоящото състояние на нашите знания намирам за прибързано даването на отчетлив отговор на подобни въпроси. Ако искаме да установим един паралел между зараждането на един „Въпрос за езика" в Западна Европа и разпространението на подобни дебати сред православните славяни, общото зрително поле не трябва да изключва един компонент от първостепенно значение, какъвто несъмнено е била византийската култура от епохата на Палеолозите. В действителност едва в XV в. в един културен климат, до голяма степен вече следсредновековен и хуманистичен, православното славянство и Западна Европа едновременно, а често и по еднакъв начин реагираха на същите културни стимули, препредадени им от византийското разпръсване. Не можем да изключим и възможността нови и по-задълбочени проучвания да докажат в бъдеще съществуването на една не по-малко значима, макар и не така ясно очертана мрежа от латино-византийско-славянски взаимоотношения през предхождащите векове. Според мен данните, с които разполагаме днес, ни дават основание да включим течението, намерило израз в Търновската книжовна школа в общото идеологическо направление на езиково-филологическия „въпрос", който в източното, както и в западното християнство, се е съсредоточил върху изработването на една нова дефиниция на понятията за авторитетност и традиция. Благодарение на дейността на исихастите масовото преразглеждане на текстовете, започнало в Търново, се разпространява до земите на Белград, на Молдавия, на Киев и Москва. Имаме всички основания, за да гледаме на това течение като на паралел на възобновения култ към класическия латински в Западната *Respublica litterarum* и същевременно като на функционален еквивалент (особено ако се спрем върху

конфликта относно престижа на свещения език на православните славяни и гръцкия език) на тенденцията от същата епоха за утвърждаването на достойнството на *вулгарните езици*. Това, което по мое мнение заслужава да се подчертае с настойчивост, е упоритото просъществуване на онази традиция, за която българският свят е изпълнил чак до крайните предели на средновековната епоха ролята на покровител, кодификатор и пресъздател на образци или „парадигми" с изискана абстрактна идейност.

Данните, предложени от езиковата традиция, намират потвърждение в тези на политическата и религиозната история. Процъфтяването на българската средновековна традиция в епохата на Първото, като и на Второто българско царство, съвпада с утвърждаването на централизирани власти, задължени да бранят православната славянска *paideia*; с други думи, да защищават системата от идейни и делови образци, които да обезвредяват всяка съпротива или ерес. Такава е била Симеонова България и също такава България на Шишмановци.

Византийските подозрения, че в България е съществувал някакъв род политическо съучастие в размирническите движения, или че българските власти са били все пак неподготвени за обуздаването или унищожаването на ересите, трябва да бъдат преценени с крайна предпазливост от страна на историците. Самото понятие ерес е винаги свързано със съществуването на една толкова силна власт, че да се гледа на нея като на върховен първоизточник за всяка форма на законност. Редно е следователно да мислим, че това, което се е нравило малко или никак на Византия, била именно претенцията на България самостоятелно да устоява собствения образец на законност. И в политически план, не по-малко, отколкото в езиков и културен, средновековна България се е стремяла непрестанно да наложи една своя специфична роля на образец. Оттук и непрекъснатите опити на Византия да минира нейната държавна сплотеност; на практика тези опити се превръщат в конкретно улеснение разпространението именно на размирнически и еретични движения в земите, отнети по някакъв начин от прекия надзор на българския владетел. И въпреки всичко, дори и що се отнася до най-яркото от тези движения — богомилството, това, което прави най-силно впечатление, е устойчивостта на системата от образци, както идеологически, така и организационни. Приспособявайки се по принуждение към една точно определена схема, наложена от околната среда, българските богомили създадоха своята антицърква, своето антиобщество и своята антикултура по подобие на устройството — образец на властвуващите църква, общество и култура, на които в действителност се противопоставяха.[43]

В средновековна България следователно законната власт, както и еретичната опозиция са създали един вид култура, която можем да охарактеризираме като подчертано църковна и доктринална. Старобългарската традиция в периода от X до XIV в. е била управлявана от нормата, образеца, догматичния принцип или — ако прибегнем до една по-обобщаваща лаксикална формула — от тенденцията към пълно „граматизиране" на духовните дейности. Официалната култура на *Slavia Orthodoxa* от Сърбия до руските земи е била продължително и многократно повлияна от българските църковни и доктринални образци. Същевременно идеологическите и социалните образци на еретическата *Ecclesia de Bulgaria*, тезисно изложени в *Secretum* (Тайна книга) и разпространени в почти цяла Западна средновековна Европа, благодарение на разпръсването на богомилите придобиха авторитета на един също тъй свят закон, макар и той да е бил замислен и смятан — благодарение именно на диалектическата схема, присъща на дуалистичната концепция — за антизакон.

Широкото разпространение на богомилството може да се стори на всеки, който би желал днес да определи ролята на българската цивилизация през Средновековието, фактор, по-съществен от самата официална култура, излъчена от

Преслав, Охрид и Търново. Най-съществено според мен във всеки случай остава паралелизмът на тези два процеса на културна кодификация. Бихме могли да кажем, че са двете страни на същия медал или двата начина на изразяване на същия вид култура, която обобщаващо определих като 'образцова'. Средновековна България по отношение на езика и на литературно-доктриналните прототипове, създадени от православната славянска култура, както и по отношение на богомилската култура не се е ограничила в изпълнението на функцията на *посредница*, а е създала нови схеми и образци. За известни периоди и вследствие на определени исторически обстоятелства би могло да се твърди, че ролята на „посредници" между средновековна България и някои области на християнския свят е била изпълнена от други култури. Такава роля например е изиграла византийската култура, която — по време на първото християнизиране на Киевска Рус, както и по време на международното разпространение на исихазма — се е била превърнала в свръхнационален, общ за различните области на православния свят контекст. Подобни разсъждения имат значимост и за латинската култура, и за провансалската, що се отнася до някои типично български форми от по-обширното и сложно еретично движение. В действителност като че ли не съществува култура, която по един или друг начин да не е 'посредничила в общочовешкия процес на културно разпространение. Според мен това, което е най-важното в изследвания от типа на нашето и което тук пряко ни интересува, са отделните приноси за създаването на нови културни образци или схеми. Що се отнася до средновековна България, мисля, че се намираме не само пред твърде значителни, но и с дълготрайно въздействие приноси.

Проучването на образците или на различните прототипове, създадени от българската средновековна цивилизация в специфичното поле на литературното творчество, трябва според мен да се превърне в основна задача на славистите от новите поколения. Днес можем само да очертаем в общи линии една схема за изследване и предварително да обосновем нейната значимост. Една полезна ориентировъчна точка за този род изследвания може да бъде открита според мен в изводите, направени в заключението на по-горе изложения анализ на езиковата традиция. Ако осъзнаем, че културната среда, в която Кирил и особено Методий са въвели употребата на един първоначален вид апостолски народен език, е била коренно различна от културната среда, в която е бил кодифициран *старобългарският*, няма да срещнем трудности при установяването на местните източници и характеристики на един особен нов процес на 'граматизиране'. Това 'граматизиране', т. е. свеждане на писменото изразяване до една система от правила, намери конкретен израз в точно определени схеми (например на синтактическо подреждане, на прозодично изтъкване и на лексикална определимост) и видове (или „жанрове", създадени чрез подобаваща употреба на тематични първообразци и съответствуващи тям определени изразни образци), които прогресивно са се превърнали в отличителни характеристики на една истинска литературна система.

Една важна отличителна характеристика на средновековната българска литературна система, която придоби и истинско програмно значение по отношение на другите литератури на православното славянство, е била създадена от църковния характер на творческата писмена дейност по време на Първото и Второто българско царство. Писменото изкуство от времето на Климент Охридски та до епохата на Патриарх Евтимий е било схванато главно като средство в служба на църковните или най-общо казано на официалните институции на християнското общество (вкл. и тези на държавата). Точно тази действителност е поставила в зависимост и тематичния избор, и творческите похвати, както очевидно и развоя на литературния език.

Тези отличителни белези на литературната цивилизация, възникнала в България, могат да бъдат оценени положително или отрицателно от модерните кри-

тици. Нашата задача обаче не е тази да приписваме 'заслуги' или 'грешки' на историческата действителност, която проучваме. Нашата задача е да стигнем до изворите на една определена традиция независимо от това, дали ни изглежда 'добра' или 'лоша'. Придържайки се стриктно към чистото описание на фактите, можем да твърдим, че църковният характер на средновековната българска литература, нейното упорито презиране на форми с чисто светски характер (като например любовната страст, без която по-голямата част от останалата средновековна европейска литература изглежда немислима), нейното програмно отричане на гръцко-езическата реторика и други 'ограничаващи' характеристики, са оказали постоянно влияние върху литературната цивилизация на целия православен свят. През XVIII в. в Русия и в Сърбия и в началото на XIX в. в самата България създателите на модерните литературни системи бяха принудени да се преборят с един литературен манталитет, все още подчинен на принципите и на методите, които бяха кодифицирани за първи път сред православните славяни в Преславска, Охридска и Търновска България.

Създаването на един тематичен репертоар на българската средновековна литература, включващ не само общия аргумент на отделните творби, но и темите или 'подтемите', вмъкнати в различните контекстове с предназначението да изпълняват помощни роли, би било от голяма полза. Ако подобно дело беше осъществено и по отношение на другите литератури на православното славянско Средновековие, безспорно би било много улеснено уточняването на това, каква част от тематичното старобългарско наследство се е превърнала в пример за подражание и е обусловила зараждането на една традиция. При настоящото състояние на нашите познания трябва да се ограничим в полето на общите наблюдения. Но и тези наблюдения, до голяма степен основани на някои блестящи опити за класификация, като например прекрасната антология *Старобългарски страници,* създадена през 1968 г. под ръководството на Петър Динеков, все пак са достатъчни, за да можем да доловим контурите на една извънредно интересна историческа картина.

Най-важните тематични предпочитания на средновековните български автори са били продиктувани от тяхната мисия на разпространители на един религиозно-политически идеал, вдъхновен от правата вяра. Това тяхно схващане на предназначението на писменото изкуство ги е принудило да се съсредоточат върху предлагането на примери за изрядно християнско поведение, както и върху излагането на идеологическите принципи и тяхната полемична защита. Агиографията, хомилетиката и свещените трактати се очертават като най-характерните жанрове на старобългарското литературно богатство. Вътре в тези граници можем да включим творбите на Климент Охридски, на Константин Преславски, на Йоан Екзарх, Черноризец Храбър, Козма Презвитер, както и тези на Патриарх Евтимий. Всеки специалист по средновековна славянска литература знае, че именно тези тематични модели са господствуващи в литературното наследство на цялото православно славянство до прага на съвременната епоха. С това съвсем не искам да кажа, че не можем да открием в България, както и в сестринските литератури, създадени в земите от Сърбия до Русия, тематични вдъхновения от друг характер. Това, което е много важно за мен да подчертая, е просъществуването през вековете на един йерархически тематичен образец, изработен първоначално от старата българска литература.

Онази част от старобългарското литературно творчество, която не се е ограничила, т. е. приспособила към типичните за агиографията, хомилетиката и свещените трактати теми, вероятно е била богата и разнообразна. Не разполагаме за съжаление с една нейна ясно изразена текстова документация. Заточени в ниските нива на наложената от властвуващата идеология йерархия, тези текстове, които са съдържали компилации, преводи или пресъздадени апокрифни мате-

риали, свързани с устната традиция, именно поради това заточение са загубили първоначалните си характеристики, превръщайки се в текстов материал за общо ползуване; следователно те са били лесно уязвими или видоизменими от следващите поколения преписвачи-редактори в земите, които се простират от Балканския п-ов до Русия. Днес трудно би могло да се определи какво точно е допринесъл този сектор от старобългарската литература за фиксирането на схеми-образци. На това ниво може би е по-редно да ограничим приноса на средновековната българска цивилизация до ролята на *посредница*. Уточнението не трябва да звучи като подценяване. Сравнителното проучване на средновековните литератури на православното славянство може само да бъде облагодетелствувано от анализа на създадените в този сектор мотиви, сектор, чиято творческа дейност не е свързана с *авторска традиция* (*traditio auctoris*). Ще се ограничa само в един показателен пример. Една по-точна преценка на древнотроянските мотиви, станали достояние на славянския свят посредством старобългарския превод на *Хрониката* на Малала, би могла вероятно да осветли много все още неясни въпроси относно ролята на същите мотиви в Слово о плъку Игоревъ. Целенасочени към установяването на една обща типология на историко-литературния процес, трябва да подчертаем и факта, че тематичната йерархия, установена от старобългарската литература — макар и с известни корекции и допълнения, — е останала доминираща в православните славянски литератури чак до зората на модерната епоха.

Съждения, подобни на тези, които посветих на тематичния репертоар, имат значимост и за проучването на формалните техники на старобългарската литература. Трябва да се признае, че все още не сме събрали достатъчно изходни данни върху характера, произхода и честотата на словесните похвати (*хитрости*), използувани не само от старобългарските автори, но и от творците на цялото православно славянство през отделните векове. Някои композиционни способи, като например употребата на свещени цитати в ключови места на изложението,[44] изглежда, водят началото си от самото възникване на старобългарската литература (срв. във встъпителните редове на *Похвала за Кирил и Методий* от Климент Охридски как комбинацията от основни цитати от 1 Кор 12,28; Еф 4,11 и Ис 35,5 и 32,4 създава един мотив, който се явява и в началото на *Пространното Кирилово житие* и е предопределен да се превърне в *topos* (общо място) на цялата православна литературна традиция).[45] Други формални похвати — например широката употреба на изоколическите структури — изглежда, са се утвърдили в по-късни периоди (вероятно за да осигурят известна защита на някои специфични видове ритмично-синтактични сегментации в различните редакторски среди).[46] Казаното по-горе за тематичните формули се отнася и до тези формални структури; трябва да изкажем пожелание да бъде осъществен, по-възможност в близко бъдеще, един старателен систематичен подбор на данни главно върху показателни, и то не само за старобългарската традиция, текстове, но и за еднородните сестрински литератури на православната славянска общност. Само след като бъде изготвен подобен пълен репертоар, ще бъдем в състояние да определим каква част от сложната свръхнационална традиция произхожда пряко от старобългарската литература и каква част например от сръбската или старорускатa и при какви исторически условия тези различни традиции са се допълнили взаимно.

Налице са основателни съображения, за да вярваме, че едно задълбочено системно проучване на характерните за старобългарската средновековна традиция схеми, образци, формални и тематични клишета, с други думи, на старобългарските писмени константи в целия православен славянски контекст ще ни позволи да открием важни паралели и твърде вероятно съответствия с литературните традиции на Западна Европа. Ограничени разузнавателни проучвания

доказаха вече изненадващи съвпадения между ритмично-синтактичната сегментация, типична за прозата на Евтимий Търновски и за латинската проза на Петрарка.[47] Струва ми се, че успях да открия също така някои съвпадащи отличителни черти в употребата на *cursus*, а и на други паралелни белези от типа на римата от страна на Евтимий и на един по-древен френски агиограф, творил на латински — Рение де Сен-Лоран.[48] Прекалено рано е, за да се осмеляваме да правим каквито и да било изводи. Този вид изследвания обаче според мен заслужават да бъдат задълбочени.

Както отбелязах в началото на моя доклад, постигнатите успехи в областта на нашите проучвания ни позволяват днес да доловим същността на един нов интерпретивен синтез, който ще ни подпомогне при по-точното установяване на мястото на старата българска литературна традиция в широкия европейски контекст. Още много трябва да се извърши, преди този синтез да може да придобие ясно изразени контури. Като принос към общото изследване, все още в процес на осъществяване, намерих за нужно да предложа на учените резултатите от някои мои историко-критически проучвания, които могат да бъдат обобщени в следните основни точки:

1. Старата българска литература придобива особена важност за историците на средновековната европейска култура, ако бъде поставена в зародиша на една нова традиция — тази на православното славянство. Тази традиция още в самото начало на нашето хилядолетие се стреми да сломи двойното господство на латинската и гръцката култура в лоното на християнския свят.

2. Старата българска литература се основава на езикови и религиозни концепции, различни от тези, които бяха поставили мисионерската дейност на Константин-Кирил и Методий в зависимост от нормите на латинската църква.

3. Новата писмена традиция на *старобългарския* език за разлика от езика на Великоморавската мисия не се уподобява на зараждащите се традиции на народно-национален език; в България тя се утвърждава като еквивалент на свещената и научна литература на латински и гръцки език.

4. Старобългарската литература не се е ограничила в ролята на посредница между възникналата култура на християнска Славия и другите славянски литератури от Балканите до Русия. Тя е създала нови тематични и структурно-формални образци. Някои идеологически и изразни схеми, кодифицирани в средновековна България, обусловиха създаването на една специфична литературна система, която впоследствие е била властвуваща в по-голямата част от славянските православни литератури чак до прага на модерната епоха. Тези характеристики ни упълномощават да гледаме на старата българска литература като на първичен извор на модели, т. е. като на „литература на образци".

Ню Хевън, Кънектикът, януари 1981 г.

БЕЛЕЖКИ

[1] На понятието *Slavia Orthodoxa* (*Православно славянство*) посветих различни изследвания, първото от които La Istorija slavěnobolgarskaja, sullo sfondo linguistico-culturale della Slavia ortodossa бе отпечатано в Ricerche Slavistiche VI—1958, с. 103—118. Една доста оживена дискусия сред славистите предизвика публикацията на други мои статии: срв. O cerkiewnosłowiańskiej wspólnocie kulturalno-językowey (Sprawozdania z posiedzeń Komisji oddziłu PAU w Krakowie, 1962, c. 449—454); Die historisch philologische Bedeutung der kirchenslavischen Tradition (Die Welt der Slaven, VIII—1962, c. 1—27) и A proposito della Slavia ortodossa e della comunità linguistica slava ecclesiastica (Ricerche Slavistiche XI—1963, c. 105—127). От голяма полза за тази дискусия се оказаха приносните съждения на Д. С. Лихачов (ТОДРЛ, XVII, 1961, с. 675—678,), С. Bacvis (Revue belge de philologie et d'histoire, XL, 1961, 3, c. 864—887), И. С. Дуйчев (ТОДРЛ, XVIII, 1962, с. 552—568), L. Moszyński (Rocznik Slawistyczny, XXIV, I, 1965, c. 153—154), Dj. Trifunović (Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor, XXXVIII, 1972,

1—2, с. 143—144). H. Birnbaum (в неговата книга On Medieval and Renaissance Slavic Writing, The Hague — Paris, 1974, с. 10—40) и E. Hercigonja (в неговата книга Srednjovjekovna književnost, Zagreb, 1975, с. 44 и ср. passim.). Латинският термин *Slavia Orthodoxa*, както и неговите съответствия на модерните езици са вече влезли в текуща употреба.

[2] Вж. Д. С. Лихачев. Развитие русской литературы. Л., 1973, с. 23—44. Предложената от Д. С. Лихачов схема е възприета, уточнена и разширена от П. Динеков. Историческата мисия на старобългарската литература. — В: Българо-руски литературни връзки през Средновековието. Старобългарска литература. Изследвания и материали. Кн. 2. С., 1977, с. 5—19.

[3] Върху отношенията между *confessiones* и *nationes* срв. R. Picchio, в Studi sulla questione della Lingua presso gli Slavi, Roma, 1972, с. 10—13.

[4] Цитирам от Пространно житие на Константин-Кирил Философ, Загребски (Владиславов) препис от 1469 г., XVII, с. 108 в Климент Охридски. Събр. съч. Т. III. Пространни жития на Кирил и Методий, подготвили за печат Б. Ст. Ангелов и Хр Кодов. С., 1973.

[5] А. Теодоров-Балан. Кирил и Методи. II. С., 1934, с. 219; Constantinus et Methodius Thessalonicenses. Fontes, Recensuerunt et illustraverunt F. Grivec et F. Tomšić (Rafovi Staroslavenskog Instituta, knjga 4, Zagreb), с. 72—73.

[6] А. Теодоров-Балан. Цит. съч., с. 219; Grivec-Tomšić. Цит. съч., с. 71—72.

[7] Цит. съч.

[8] А. Теодоров-Балан. Цит. съч., с. 225—226; Grivec-Tomšić. Цит. съч., с. 74—75.

[9] Предложената от А. Теодоров-Балан корекция изглежда приемлива: „Missas et sacratissima illa *mysteria*. . .“ (вместо ministeria).

[10] А. Теодоров-Балан. Цит. съч., с. 227—230; Grivec-Tomšić. Цит. съч., с. 75—77.

[11] Срв. G. Bardy. La question des langues dans l'église ancienne. I. Paris, 1948, с. 75.

[12] Itinerarium Egeriae, под редакцията на O. Prinz. Heidelberg. 1960.

[13]. Срв. Au. Roncaglia. Le origini (в Storia della letteratura Italiana, под редакцията на E. Cecchi и N. Sapegno. I. Milano, 1965), с. 156. Текстът в Hardouin. Collectio conciliorum. IV, с. 918.

[14] MGH, Concilia. II, с. 286.

[15] Срв. Nithard. Histoire des fils de Louis le Pieux, под редакцията на Ph. Lauer. Paris, 1964, с. 104—108.

[16] Вж. M. Picchio Simonelli. A proposito dell'Alba Bilingue (под печат).

[17] Срв. Au. Roncaglia. Цит. съч., с. 187—188; J. De Goje. Bibliotheca Geographorum Arabicum. VII, Leiden, 1889, с. 116.

[18] Nithard. Цит. съч. Фактът, че Нитард е имал сведения относно съществуването на една етнико-географска единица с постоянно славянско население, която се е намирала в стратегическите граници на империята, подсилва впечатлението, че проблемът на 'славянския език' е възникнал на Запад няколко десетилетия преди Кирило-Методиевата мисия.

[19] MGH. Concilia. II, с. 296.

[20] MGH. Concilia, с. 268.

[21] А. Теодоров-Балан. Цит. съч., с. 219; Grivec-Tomšić. Цит. съч., с. 72.

[22] А. Теодоров-Балан. Цит. съч., с. 222; Grivec-Tomšić. Цит. съч., с. 73.

[23] А. Теодоров-Балан. Цит. съч., с. 222—223; Grivec-Tomšić. Цит.съч.,с. 73.

[24] А. Теодоров-Балан. Цит. съч. (Methodio archiepiscopo pro fide), с. 223; Grivec-Tomšić. Цит. съч., с. 74.

[25] А. Теодоров-Балан. Цит. съч., с. 226; Grivec-Tomšić. Цит. съч., с. 74.

[16] А. Теодоров-Балан. Цит. съч., с. 230; Grivec-Tomšić. Цит. съч., с. 77.

[27] А. Теодоров-Балан. Цит. съч., с. 158; срв. Grivec-Tomšić. Цит. съч., с. 77. Според PG 126, 1194—1222 латинският превод приобщава още повече формулата до традиционния език на западната църква: „Cum. . . non intelligeret libros Graece conscriptos. . .“.

[28] А. Теодоров-Балан. Цит. съч., с. 160.

[29] Пак там.

[30] А. Теодоров-Балан. Цит. съч., с. 219; Grivec-Tomšić. Цит. съч., с. 72.

[31] Климент Охридски. Цит. съч., с. 188.

[32] „. . .*quod ad simplicis populi*. . . . aedificationem attinet. . .“ (срв. бел. 26).

[33] Казвайки 'диалект', разбира се, съвсем не желая да се позова на един местен говор (според съвременното значение на думата в модерната диалектология). Имам пред вид един езиков инструмент, може би вече до известна степен стандартизиран, и още от самото начало на Кирило-Методиевата мисия възприет като функционален еквивалент на един 'общ език', с други думи, на едно зараждащо се *koinè*. Прилагателното 'апостолски' желае да подчертае важността на мисионерската дейност в нейните различни аспекти: от този, който води до приемането на нова вяра, до проповедта в средата на вече утвърдени християнски общности.

[34] Пространно Методиево житие, V (срв. бел. 31).

[35] За понятията *dignitas* и *norma* в западната хуманистична традиция и за тяхната значимост при изучаване на „Въпроса за езика“ сред славяните вж. глава XI („Introduction à une étude comparée de la Question de la lanque chez les Slaves“, с. 159—196) в моята книга Etudes littéraires slavo-romanes. — Studia Historica et Philologica. VI, Firenze, 1978.

[36] Цитирам според определения от К. М. К у е в текст — срв. Азбучната молитва в славянските литератури. С., 1974, с. 171.

[37] За текста срв. Б. С т. А н г е л о в. Похвала Царю Симеону. Текстологические наблюдения в Изборник Святослава 1073. — Сборник статей. М., 1977, с. 247—256. Приведените от Б. С т. А н г е л о в примери, които доказват влиянието на тази творба върху други паметници, създадени в по-късната православна славянска традиция (пак там, с. 251—256), потвърждават 'образцовия' характер на старобългарските творби от този тип.

[38] За характера и предназначението на монашеската култура през Първото българско царство и в частност за отношенията между манастирите и властвуващата каста вж. ясния синтез на I. D u j č e v. La réforme monastique en Bulgarie au X^e siècle, Mélanges E. — R. Labande. Etudes de Civilisation médiévale. Poitiers, 1974, с. 255—264.

[39] Това обяснява и предимно литургичното предназначение на най-древните славянски текстове, чийто произход обикновено се приписва на школата на Константин-Кирил и на Методий. Изложените тук съждения, от друга страна, изострят нашите съмнения относно действителното препредаване на тези достопочтени текстове: до каква степен църковната среда, която се е утвърдила като ръководещ орган на официално признатата църква в България, е почувствувала нуждата да коригира тези текстове, наследени от Кирило-Методиевата епоха?

[40] Тези съждения, разбира се, не обезценяват ни най-малко значимостта на езиковедските изследвания, които целят да установят дали и до каква степен славяно-балкански (т. е. 'старобългарски' в най-широкия смисъл на думата) елементи са били в основата и на най-древния славянски 'апостолски диалект', използуван по време на Моравската мисия. Разграничението между *старославянски* и *старобългарски* се основава на данни от социален и културен характер, с други думи, върху разграничението на *предназначението* на изследваните езикови единици, но не и върху техния произход.

[41] Резултатите от някои начални проучвания в това поле бяха публикувани в Studi sulla questione della Linqua presso gli Slavi, под редакцията на P. П и к и о; студии от M. C o l u c c i, L. C o n s t a n t i n i, G. D e l l ' A g a t a, S. G r a c i o t t i, I. M a m c z a r z, R. P i c c h i o. В момента са под печат в издателството на Yale University два тома със студии на американски и европейски специалисти под заглавие Aspect of the Slavic Question (под редакцията на R. P i c c h i o и H. G o l d b l a t t).

[42] Срв. Ч е р н о р и з е ц Х р а б ъ р. О писменехь. Критическо издание. Изготвила А. Д ж а м б е л у к а-К о с с о в а; Словоуказател. Изготвила Е. Д о г р а м а д ж и е в а. С., 1980, с. 20 и сл.

[43] Влиянието, оказано от културата на Първото българско царство върху доктриналната катализа на богомилството, е ясно определено в гл. IV на Б. П р и м о в. Бугрите. С., 1969 („Знание и ерес“), с. 157—176).

[44] Срв. R. P i c c h i o. The Function of Biblical Thematic Clues in the Literary Code of "Slavia Orthodoca". — Slavica Hierosolymitana. I. Jerusalem, 1977, с. 1—31.

[45] Текстът в К л и м е н т О х р и д с к и. Събр. съч., I, с. 505.

[46] Срв. Р. П и к и о. Върху изоколните структури в средновековната славянска проза. — Литературна мисъл, 1980, кн. 3, с. 75—107.

[47] Срв. гл. II на моята книга Etudes littéraires slavo-romanes. Цит. съч., с. 23—42.

[48] Срв. H. S i l v e s t r e. Notes sur la „Vita Eraclii“ de Renier de Saint-Laurent: contribution à l'histoire littéraire du XII^e siècle liégeois. — Revue d'Histoire Ecclésiastique. XLIV, 1—2 (Louvain, 1949), с. 30—86. Х. Силвестър открива в този текст присъствието на необичайни формални похвали и отбелязва: „en quelques rares endroits, cursus et rime sont accouplés: on a vu mariages moins heureusement assortis. . .“. В действителност това, което прави впечатление (поне от гледна точка на този, който проучва славяно-латинските отношения), е изоколично-тоническата равномерност на изреченията, съобразени с правилата на cursus:

3 multo /magis/ ignoscere,
3 quam /ultionem/ exigere. . .
4 Viderunt /post paulum /cuncta/ nitescere,
4 quae frustra /tunc/ p virabant/ migrescere. . .

Това чифтосване на изоколическа сегментация и на cursus е характерно, както се старая да докажа в една студия, която предстои да бъде отпечатана, и за стила на Патриарх Евтимий.

БЛЕНИКА

Дора Колева

Да проникнем в поетическия свят на Бленика това значи да се докоснем до светоусещането на нейната лирическа героиня, да дочуем всички нюанси в нейния изповеден глас, да усетим дискретната красота на неподправеното ѝ слово. Образът на една светеща от обич към света и към хората жена с умни и ласкави очи живее в тази поезия. Безразлична към блясъка, към суетната показност, тя има свои представи за ценностите, свое човешко достойнство.

Бленика подхваща познатите стари мотиви за дома, за любимия, за майчинството. И то във време, когато разцъфтява ярката поетическа дарба на Елисавета Багряна (Вечната и святата, 1927), когато изказват интимните си вълнения Мара Белчева (Избрани песни, 1931) и Дора Габе (Земен път, 1928, Лунатичка, 1931).

Същата година, в която Багряна издава своята втора книга (Звезда на моряка, 1932) излиза и стихосбирката „Брегове“ — първата цялостна изява на Бленика. Критиката единодушно приветствува дебюта на младата авторка и което е по-важно, подчертава свежата оригиналност на нейния художествен свят.

С „Брегове“ Бленика се представя като автор с откроен поетически облик, със своя жизнена и философска концепция, със свой изказ на онези истини — „бисерни зърна“, които ѝ поднасят разширяващите се „брегове“ на нейния собствен живот. И по-нататък тя ще проявява в творчеството си само онези човешки качества и духовни сили, които са заложени дълбоко в самата нея. И по-нататък неотменно ще издига между себе си и живота, между себе си хората като едничък щит сърцето си и от „белезите по сърцето“ (Паустовски) ще се раждат нейните стихове.

Поезията на Бленика няма художествената мащабност на Багрянината поезия, но като органически израз на друга човешка съдба, на друго поетическо виждане и чувствуване тя ни въвежда в атмосфера с лично звучене и самобитни внушения.

Любовната лирика на Бленика не познава неудържимата страстна порив-ност, крайната нагорещеност на чувствата, както в поезията на Елисавета Багряна, но тя не познава и терзанията на ревността, на безответната любов, които изживява лирическата героиня на Дора Габе. Любовта в поезията на Бленика е светла, ликуваща радост, единение на душите, тържество на хармоничната обич. Няма да намерим тук драматизма на любовното чувство, неговите нюанси и превъплъщения, но ще усетим цялото очарование на мига, в който чувството се заражда.

В монолога на лирическата героиня от цикъла „Писма“ се разкрива състоянието на унес, на запленяване от магията на първата среща. Показателен за поетическия темперамент на Бленика е фактът, че импулс за стихотворението е не самото преживяване, а споменът за него, когато то се е превърнало в „упойно

старо вино“. В емоционалната ѝ памет изплуват не само точните подробности в поведението, в психологическото изживяване, но и грейналият отгоре свод, „разтворил звездната съдбовна книга“, който засилва впечатлението за необикновения, предопределен характер на срещата:

И чувствувах в този миг тъй ясно,
макар че бяхме непознати,
преплетени са дните ни най-тясно
и неотменно от съдбата.

При цялата си конкретност и съкровеност любовта в тази поезия се възприема и като чувство предвечно и нетленно, възраждащо се непрекъснато ту у едни, ту у други:

И моето смирение,
и твойта стара власт —
събудени отново —
усещам днес у нас.

(„В стаята“)

Дошли като непосредствен отзвук на конкретни интимни факти, любовните стихове на Бленика имат и по-обобщаващ смисъл. В стихотворението „Ден“ е пресътворена атмосферата на един благословен, „изплетен от лъчи и аромати“ ден и в същото време се налага идеята за това, колко широта и щедрост носи любовното чувство, как изостря сетивата за поетическата прелест на живота. С особена изразителност и богати идейни внушения се отличава стихотворението „Пръст“. В тази творба любовното чувство получава космически размери, преливайки във философския мотив за надмощието на любовта над смъртта:

Но чуй:
Във тоя миг, когато твоята ръка магнитна
безмълвно свойта обич ми разказва —
не мога да повярвам в тая безвъзвратност,
не мога да се примиря с пръстта и нищото,
защото сещам как от наште топли пръсти
невидима струя протича във ефира
и нейните вълни, понесени в всемира,
пронизват мъртвите угаснали планети. . .

И може би в пръстта на някоя от тях
израства чудно и уханно цвете
или във мъртвият им хладен камък
избухва животворен пламък.

Лирическата героиня на Бленика има тънко чувство за красотата на отделния миг. Тя може да го попие с цялото си същество и дълго да го носи като настроение, като траен спомен за нещо светло и съкровено. Всеки път при вида на сините люлякови пламъци в стария град в душата ѝ се пробужда „възторгът потаен“ и люляковият аромат на някогашното изживяване („Заклинание“). За любовта, за любимия тя отглежда и пази само доброто у себе си. И не е случаен този устрем към чистотата и лазура на планината, където има океан от бяла светлина и хоризонтът се губи „сред бялата, безкрайна далечност“. Планинският връх, облаците и звездите получават определен алегоричен смисъл — отиването там горе не е бягство от реалността, а създаване на една по-истинска реалност, където единствено са възможни извисените чувства, хармонията и предаността в човешките отношения. От широката ведрост на простора лирическата героиня поглъща

светлина и радост, за да дарява с тях любимия през вечерите, когато той ще се завръща „морен и сломен“ („По белия път“).

Като истински лирик Бленика умее да изрази себе си чрез нещата, които я заобикалят. В стихотворението „Писмо от Дубровник“ обективното се превръща в отблясък на субективното, на душевното състояние. Някакви невидими, особени излъчвания свързват нейните преживявания с всичко, което е наоколо. Изповедност и описателност се преплитат, за да създадат атмосфера, изразяваща тихата копнежност на лирическата героиня. Сякаш тук сред мълчанието на къщите „във светлина и спомени загърнати“, при вида на блесналото, светло и безпределно море тя може най-добре да избистри собственото си чувство:

Но не. . . Измама е. . . Лъжа са сенките
под това слънце, ярко загоряло.
Тук истина са само: то, морето,
и мисълта ми в миг към тебе полетяла.

Любимата в поезията на Бленика умее не само да оцени кратката прелест на мигновението, но и да го превърне в трайно чувство, в един „всевечен миг“. Любовта, взаимното разбирателство тя утвърждава като висша ценност, като печалба, която може да изкупи всички житейски загуби („На рулетката“), като „зачарован плен“, от който не търси никакво спасение.

По същото време, когато Багряна се бунтува срещу еснафските порядки, срещу еднообразието и сивотата на семейния живот, Бленика възпява връзката между мъжа и жената, но не като покорство на единия пред другия, не като властвуване, а като единение на сродни натури. В това отношение съдбата е била щедра към нея. Домът ѝ е дом и на литературния критик Георги Цанев, а отношенията им — една наситена с духовност дружба. Взаимната обич към поети като Пенчо Славейков и Николай Лилиев издава близост в душевността, в характера им. Ето какво четем в писмо на Георги Цанев до Бленика за чешката поетеса Ружена Свободова: „Но най-вече ми харесва нейния идеалистичен поглед за живота — особено за жената. Жертвена любов, очищение чрез любов и спасение чрез нея — това са най-честите идейни основи.“[1] В същност не са ли това същите идейни основи, които намираме и в поезията на Бленика?

Нежна и предана към любимия, лирическата героиня на Бленика най-истински намира себе си в майчинството. Нейната характерна поза е прегръдката, разтворена „за десет синове и дъщери“ („Земя“), любимото ѝ състояние — да чувствува сърцето си препълнено от топлота и щедрост.

Образът на жената като носителка на живота, дълбочината на майчината обич присъствуват и в поезията на Багряна („Вечната“, „Жертвата“, „Майчина песен“), но Бленика като никой друг в българската поезия разкри майчинството в неговата пълнота, в неговите богати нюанси. Нещо повече — то стана нейна същност, светоусещане, своеобразна позиция към света.

Колко дълбоко Бленика е почувствувала майчинското чувство, показва стихотворението „Свята нощ“ — една великолепна творба, много оригинална като изживяване и звучене. Тя ни потапя в атмосферата на онази „свята нощ“, когато се извършва „тайната и чудото велико“ на раждането, докосва ни до изтънчената чувствителност на жената, когато става майка и в сърцето ѝ прииждат и преливат на буйни и топли вълни обич, нежност и щастие. Проникновено е изразена и връзката между майка и дете, усещането за сладостната болка при лакомото впиване на детските устенца в майчината гръд.

Силно вълнува със своята дълбоко въздействуваща нежност, с чистия и завладяващ израз на майчинското чувство стихотворението „Над люлката“.

---

[1] Г. Цанев. Среща с миналото. С., 1977, с. 269.

От лирическата героиня, сведена като „натегнал плод“ над белоснежното креватче, се излъчва озарението на жена, изпълнена от светлината на своето майчино призвание. Затрептяла от ласката на детския зов, от неговата „алчност незапирна“, тя излива вълнението си в съкровени, прочувствени думи:

О, моя мъничка искрица, светло зрънце,
в душата ми изгряла като слънце,
прамайчиния пламък в мойта кръв запалила,
и дните и нощите ми посипала
с елмазен прах,
о, моя малка птичко!

С нежност, която извира от дълбокия извор на майчиното сърце, са сътворени стихотворенията „Дете“, „Ти“, „Пролетен вятър“. В тези творби поетическата образност органично се сплита с галещата песенност на звуците, в резултат на което се постига живото дихание на чувството:

Ти си сребърен ручей,
който край мене разплита
своята къдрава бисерна песен,
в твоите струи чист се оглежда
сводът небесен.

(„Дете“)

Към епитета „сребърен“ Бленика има подчертано творческо предпочитание. Сребърен е светът на детството, „сребърни ръце“ протяга в очакване на влюбените „младата и хубава бреза“ от стихотворението „Сантименталност“. „Сребърни ръце“ поетесата нарече и една от своите стихосбирки. Този епитет съответствува на нейната творческа същност и отразява мечтата ѝ за свят на духовна чистота и нежност, на спокойствие и хармония.

Като психолог на майчинството Бленика разкри една от най-съществените черти в душевността на майката — ведрия ѝ поглед и радостното светоусещане. И в нейното сърце задълбават понякога неверие и скръб, но достатъчно е да се вслуша в сладко ромолящия детски глас, за да почувствува как пламва „погаслата надежда“ („Ти“). Като „пролетен вятър“ детето я връща назад при целебния извор на детството, при родната река, за да се изпълни отново с обич към всичко живо.

Бленика проявява тънко разбиране за особеностите на детските възприятия и изживявания. В стихотворения като „Локва“ и „Съкровище“ тя се радва на детската чистосърдечност и искреност, на учудено-възторжения детски поглед, който умее да превърне и най-обикновените неща в свят на прекрасното и чудесното. В жизнерадостната мелодия на тези творби едва доловимо се промъква една горчива нотка, породена от мисълта, че ще дойде познанието, рефлексията и сетивата ще загубят своята чиста свежест. Техният по-дълбок смисъл е в мечтата на поетесата да ни върне към детето, което носим у себе си, към истинската ни, ненакърнена и цялостна същност.

Посочените две стихотворения, както и останалите миниатюри — „Момичето“, „От терасата“ — издават усета на Бленика към чист и опростен лиричен изказ. Ясната, пределно кратка и точно изразена мисъл, която се съдържа в тях, е изключила всякакви образни излишества — в простотата и в афористичната стегнатост е силата на художественото им въздействие.

Дори когато не напуска сферата на своята женска съдба, на интимните си вълнения, Бленика внушава размисъл за важни, значими истини в човешкия живот. В стихотворението „Полет“ много вярно е изразен неспокойният трепет на майката, която чувствува как детето се къса от прегръдката ѝ, станала тясна

за неговите пораснали жажди, за неудържимия му устрем. Също както пъпката, която заживява свой живот, както потокът, който не остава при извора, а бърза към други, непознати светове.

В представите на Бленика времето не е някаква отвлечена философска категория. То се конкретизира в самостоятелния летеж на пораснали те деца. Години по-късно в поемата „Пътят към звездите“ (1964) поетесата ще изкаже същата мисъл:

Нима дните тъй бързо летят,
нима виждаме някакво време?
Не, децата само растат
и незнайно как стават големи.

Времето е в преживяната радост, в разбитите надежди, в горчивините, превърнали се в шепа пепел, на която отдалечаващата се от живота старица още топли измръзващите си пръсти („Старица“). Времето е в кехлибарените зърна, които слънцето отброява на своята броеница („Пред залез“).

Бленика се вълнува от мотива за преходността на човешката съдба, за неизбежността на онзи ден, когато на стената „ще спрем във рамка приковани“. Без да си поставя за цел да разрешава „старите, отдавна прозвучали и незаглъхнали въпроси“ за живота и смъртта, следвайки изповедния характер на своята лирика, тя се домогва до своеобразно лично осмисляне на тези въпроси. Със собственото си сърце тя се стреми да разбере същността на света, смисъла на живота, на човешкото предназначение. Затова философските изводи, които носят нейните стихове, се възприемат като преживени и изстрадани.

Идеята за единния движещ се поток на времето, за непрекъснатото преливане на минало, настояще и бъдеще звучи не в умозрителни разсъждения, а в лирично обръщение на майката към детето:

Виж, прелетява сребърна птица —
моето,
твоето,
вечното време.

(„Дете“)

Подобни внушения се съдържат и в други творби („Старица“, „Христина“), както и в представянето на любовта като възраждане на старото изконно чувство, на майчинството — като събуден в женската кръв прамайчин пламък.

Основния закон на битието Бленика вижда в постоянното движение и обновление. Това беше нейното прозрение на жена и майка. С богати сетива, щастлива от тръпките на очакването, лирическата героиня в стихотворението „Безсмъртие“ усеща единението си с природата, в която протичат сокове, разпукват се пъпки, възкръсват семена. Съзнанието, че носи същото плодоносно начало, каквото живее и в природата, че самата тя участвува в обновлението на този кипящ, цветущ, звънкоглас свят, я изпълва с неизпитвана досега гордост. Вплътеният в творбата празник на сърцето определя нейната ликуваща, тържествена тоналност:

Ти пак си тук, безсмъртна, вечна пролет,
не може нищо теб да те срази.
По младите и тънкорасли стволи
днес бликат бистри, радостни сълзи.

И аз, пленена в твоето дихание,
като дръвче стоя връз влажната земя
и зная, че сред този свят уханен
сега не съм сама, не съм сама.

През мен минава сокът на земята
невидимите пролетни вълни,
и през плътта на моите обятия
живота млад към слънцето кълни.

Виждането на Бленика за динамиката в природата проличава най-добре в стихотворения, изразяващи състояния на привидно спокойствие. В стихотворението „От терасата“ е уловен един миг от протичането на времето, когато гаснат дневните звуци, багри и аромати и на тяхно място се разлива топлото дихание на започващата вечер. Като че ли няма нищо особено в тази всекидневно повтаряща се картина, но в конкретния миг тя е все пак нова, различна — частица от голямото жизнено движение.

Постоянният, несекващ интерес към живота на природата, проникването в нейните тайни, вслушването в нейните гласове е характерно за поетическата нагласа на Бленика. Музиката на природата внася хармония в душевното състояние и в стиховете на поетесата. Пастелната мекота в стихотворението „Ливада в планината“, както и пронизаната от жизнеутвърждаващо чувство интонация изразяват живата радост на лирическия субект от съприкосновението с природния свят, от съпреживяването на неговите мъдри внушения:

Мушицата се чува тук как свири
и просто и без всяка суета
на тихата ѝ еднострунна лира
отронва нотки вечността.

В художествения свят на Бленика клоните на дърветата са „като ръце, прострени за любов“, земята диша и се смее като млада девойка, вятърът минава лекостъпно като крадец, есента е „художница капризна“. Това олицетворяване не е само художествен похват, а съществен момент от светоусещането на поетесата, от разбирането ѝ за единството между човек и природа.

Жизнената философия на Бленика намира най-богат и най-завършен израз в стихотворението „Земя“. Лирическият образ в тази творба се разширява до обобщения образ на жената, която пренася във времето неугасващата светлина на живота. Такава, каквато е — от плът и кръв, щедра и великодушна, — тя се чувствува родена от земята. От нея се учи да обича, да живее мъдро, да не проклина човешкия си жребий и отново да се върне частица от плодната ѝ пръст:

И някой зимен ден, разгърнала обятия,
отново ще ме приютиш до свойта гръд —
не чакай ти молби, нито проклятия —
аз кротко ще причакам свойта смърт.

Ще се стопи плътта ми като сняг,
кръвта ми твойта плодна пръст ще всмуче
и някой стрък случаен — сок и сила пак
като дете от мене ще засуче. . .

Образът е толкова внушителен, сякаш слушаме гласа не на конкретна жена, а на самата кърмачка на вселената. „Пак“ и „ще засуче“ — тези думи носят голяма част от идейния смисъл, затова поетесата ги откроява и акцентува, поставяйки ги в римувано положение.

Лирическата героиня на Багряна също се обръща към земята със синовните думи: „Моя кръвна майчице земя“ и в единството си с нея търси извора на своите стихии, на необикновената си виталност. В поезията на Бленика това единство се осмисля в друг план — като способност на жената да ражда и кърми живота. Затова и любимият е видян като „истински син на земята“, сроден с първичните елементи — пръст, въздух, цветя, слънце.

Философският въпрос за преходността на човешкия живот се свързва с утвърждаване на значимите, на трайните ценности. Смисъла на вечния жизнен кръговрат Бленика намира в обичта, в самораздаването, в способността да се цени животът в многобройните му проявления. Колко душевно здраве, широта и щедрост се съдържат в този мъдър благослов:

И благославям всеки минал миг,
скръбта и радостта ми са еднакво скъпи
като черти на мил, забравен лик.

(„Сърце")

Като поет Бленика притежава нужното проникновение, за да открие поетичност, красота, смисъл в незначителни на пръв поглед делнични явления. Естетическото преосмисляне на всекидневно-битовото, наложило се като характерна тенденция в поезията и прозата на 30-те години, намира израз и в нейните художествени търсения. Още през 1920 г. тя написва стихотворението „Вестоносец", в което проявява умението си да потопи отделния жизнен факт в съответната поетическа атмосфера, да го погледне със сърцето си и да го види по-дълбоко и по-вярно. Зад „мъничките пликчета затворени" поетесата прозира човешки вълнения — надежди, скръб, радост. Като интересно поетическо хрумване идва финалът на творбата:

И всеки ден врати отваряш и затваряш ти
на хиляди съдби загадъчни и неми.
И аз не знам притиснатите ремени
дали не ще се скъсат нявга под товара си.

Въпреки че гледа на нещата в заобикалящия я свят с удивление, с несекващ интерес, Бленика се интересува не от самите факти, а от техния смисъл, от вътрешните им измерения. Тази особеност на нейното поетическо изживяване се откроява и в творбите, родени от допира ѝ с други страни и места. В тях няма да намерим характерното за Багряна емоционално отдаване („Дойдох и цяла ти се давам"), попиването на местата, в резултат на което те заживяват конкретни и осезаеми. В тези творби има емоционални впечатления, от които започва самовглъбяването, въплъщаването на субективния размисъл.

В стихотворението „Несебър" Бленика не остава при тихото спокойствие, с което я посреща старинният град. Мисълта ѝ се вълнува от онова, което е било някога, въображението ѝ се пренася в миналото и рисува действителност, заредена с конфликти, с драми, с човешки съдби.

Лирическото съдържание на стихотворението „Сплит" се изгражда изцяло върху асоциациите, съдържащи се в названието на града. Поетесата търси следите, останали от преплитането на езиците, от смесването на религиите, от кръстосването на племена и народности и така достига да крайния извод — идеята за славянската солидарност.

На основата сега — някога се структурират и стихотворенията „При Ахелой", „Палатите на Диоклециана", „Мъченици". Тези исторически места и паметници отново извикват в съзнанието на поетесата въпросите за преходното и вечното, за „загадките неизброими на толкова хилядолетия". Тръгнала от конкретните си впечатления, по пътя на размисъла, на пробудените асоциации, тя се добира до обобщения с траен, значим смисъл — отричане на войната („При Ахелой"), преклонение пред саможертвата („Мъченици").

При срещата с един надпис в Клис, отбелязващ името на българския бежанец Панко, затрептяват най-сърдечни струни в душата на поетесата — нейната обич и преданост към родината. В същност стихотворението „Клис" е показателно за идейно-емоционалния свят на Бленика. Едни от най-вътрешно изстраданите твор-

би, които намираме още в първата ѝ книга, са свързани с мотива за родното място.

Любовта към дома, към родния край Бленика носи в кръвта си. Тази любов е укрепвала през зимните вечери, когато баба ѝ, жена от стар жеравненски род, разказва много от онези приказки и предания, от които ще тръгне по-късно Йовков, за да сътвори своите „Старопланински легенди". С особено вълнение момичето слуша спомените на баща си, опълченец от Освободителната война, за да понесе завинаги наред с обичта си към родното и обичта към „народа, който помощ братска с много жертви даде ни тогаз" („Спомени"). Години след това поетесата ще си спомня с топла обич и носталгична болка преживяното в бащината къща. Много силно ще се запечата в съзнанието ѝ един от най-трепетните мигове в нейния живот след смъртта на бащата. След завземането на Южна Добруджа от румънците осиротялото семейство напуска заедно с майката родния Тутракан. Когато преминават границата, те по примера на майката коленичат и благоговейно целуват пръстта на България.

Загубването на родното място Бленика изживява като голяма лична драма. И спомените, и сънищата ѝ са все затам. Паметта ѝ възкресява цяла верига от незабравими картини — къщата със стария балкон, високата черница, шибоя от саксиите. Дори котката, останала „едничка в напуснатия дом". Това не са просто детайли, които изграждат една обстановка, а част от нейното детство, от духовния ѝ свят.

Особено място в творчеството на Бленика заема образът на родната река. В нейните представи старият Дунав „с побеляло от мъдрост чело" е символ на най-съкровеното в народното битие. Свидетел на борби, победи и поражения, „сподавил всичко в свойте глъбини", той следва своя предуречен час „като баща, повел безбройна челяд". В стихотворенията „По Дунава" и „Дунавска балада" Бленика е изразила цялото богатство на своето родолюбие — възхищението от красотата на родния край и горчивата болка заради нерадостната му участ. Всичко най-хубаво от себе си лирическата героиня осъзнава като наследено оттам — от златото на равнината е златният плам на очите ѝ, от простора на „необгледните поля" — широтата на душата ѝ. Чувството за осиротяване след раздялата с „бащиното огнище" получава особена изразителност в строфата:

Като след буря зла от клона си нападали
и грабнати от Дунава листа,
разгубиха се нашите самотни ладии,
откъснати от своите ята.

(„Дунавска балада")

Създава се асоциацията с Яворовия „лист отбрулен". Въпреки страданието и горестта вярата в бъдещето на родния край е жива. Такъв е пророческият смисъл, вложен в образа на светлата, нежна жена, приятелката от детинство, която се казва Надежда („Надежда").

Колко силен е бил копнежът по родния дом, се вижда от вълнението, от радостното стъписване при завръщането, което се изразява в накъсаната от въпроси задъхана реч:

Да вярвам ли? Не е ли сън? Къде съм?
Нима това е моят бащин праг?
Приличам на слепец, комуто в миг чудесен
възвръща се загубения зрак.

(„Завръщане")

В душата на лирическата героиня болезнено отекват промените, настъпили в родната къща. Няма ги онези прости, но скъпи неща, които създават уют, топлота, задушевност и които всеки човек скътва дълбоко в сърцето си;

Но защо днес никъде не пада
сянката на старата черница?
И защо ме никой не посреща,
майка ми дори не ме причаква?. . .
Аз опирам челото горещо
до зида и някой в мен заплаква.
В двора тишина. Не пее станът
под навеса. Няма и цветята. . .

(„У дома“)

Много тънък е този поетически щрих: „някой в мен заплаква“. Със своята неопределеност той засилва внушението за драматизма и неизразимостта на чувството.

Стиховете на Бленика за родното място наред с цикъла на Дора Габе „Добруджа“ („Земен път“) са поетически документ за един от трагичните моменти в съдбата на народа ни. Техният по-голям смисъл обаче е в синтезираната патриотична идея, която трогва и вълнува.

Бленика обича родния край не само заради красотата на пейзажа и заради плодната сила на неговите „необгледни поля“. „Не си ти само въздухът и тая пръст и мъртви букви ще са тез поля без хората и техните дела“, пише поетесата в стихотворението „България“. Тя е свързана здраво със своите сънародници, прекланя се пред тяхното етично благородство, вярва в простата им, но цялостна мъдрост:

И раснат, както раснат тук тревите,
забили яко корени в пръстта:
снегът ги сипе, вей ги вятърът,
но по-безбройни от това растат.

(„Село“)

Бленика познава тежкия труд и горестната съдба на обикновения човек, но акцентува върху неговата жилава устойчивост и непреклонна вяра в доброто. С много топлота и нежност са пропити стиховете, в които тя изразява своето тънко и вярно проникновение в душевността на селската жена. Поетесата навлиза в колорита на чуждото мислене и изразяване, за да постигне правдата на народното светоусещане. Подчертано българска е нейната „Молитва на жетварката“, утвърждаваща основните начала на живота — хляба, децата и стоката.

Бленика видя светлина в душите на жените с лица „като набраздените есенни угари“, прозря тяхното велико, мълчаливо търпение, сдържана емоционалност и голямо всеотдайно сърце. Истински земни светици са тези селски жени, въплъщаващи представите на поетесата за най-високите добродетели в националния характер:

Денем над нивите, нощем над люлките,
там и тука кърмачки в света,
със сърп в ръка, с дете или хурка —
те като плодни дръвчета растат.

И навеждат гръдта си корава,
тая тъмна плодоносна плът,
дето щедро сама се раздава
и безсмъртна е в самата смърт.

(„Селски жени“)

Съществува дълбоко вътрешно родство между лирическата героиня на Бленика и жените от народа. От тях тя се учи да разбира смисъла на живота, да не

унива пред страданието, да вярва в добрата човешка същност. Нейната нравствено-филосфска концепция за ценностите, за истинската красота намира интересен метафоричен израз в стихотворението „Благословено дърво“. Чрез образа на маслиновото дърво поетически се прославят всеотдайността и саможертвата:

Макар и да не радваш с красота,
но ти насищаш гладните в света,
душата ти със златозарна кръв се лей,
гори във жертвенен елей.

Наследила най-добрите черти в народния характер — хуманизма и жизнелюбието, лирическата героиня на Бленика с горестна болка откликва на тъмните страни в живота, на крещящите социални противоречия. С майчинска отзивчивост тя се вживява в чуждата съдба, протестирайки срещу силата на парите, срещу незачитането и оскърбленията на човешката личност („Гиганти“).

В стихотворенията „Планинска балада“ и „Аладжа манастир“ Бленика оригинално използува изразителните възможности на библейската символика, за да изкаже идейно-естетическата си оценка на действителността. Изчистен от религиозност, образът на плачещия Исус („Планинска балада“) се осмисля като символ на доброто и социалната справедливост. „Ако няма кой телата да спаси, кому ще трябва моето учение?“ — зад този въпрос, вложен в устата на божествения образ, прозира категоричната социална позиция на поетесата.

Актуално съдържание, богат асоциативен смисъл Бленика открива в легендата за укрилите се в Аладжа манастир „християнски братя“. Съзвучен, родствен ѝ е техният стремеж да се опази вярата в човека, в идеала и в най-душната атмосфера на безветрие и дехуманизация:

Вий, първи християнски братя,
намерили скривалище за свойта вяра под земята,
сред мъченичество и сред гонения,
зазидали я здраво във скалата —
кажете ми,
след толкоз векове „Христово братство“ на земята
где да зазидам свойта?

През втората половина на 30-те години драматизмът все по-определено се налага като основно чувство в стиховете на Бленика. Нейният висок нравствен критерий, представите ѝ за жизнените ценности се сблъскват с фалша, с лицемерието на буржоазната цивилизация. Като Елисавета Багряна („Животът, който исках да бъде поема“), като Атанас Далчев („Носачи на реклама“) и Светослав Минков („Разкази в таралежова кожа“) тя изисква да се живее „без маската на думите“ („Радиовълни“), жадувайки по естествения, истинския човек. А когато настъпват „тревожни дни“ и общественото небе се здрачава от надвисналия „градоносен облак“ на войната, гласът на поетесата затрептява от мъка, възмущение и ненавист. Съпруга и майка, нейната лирическа героиня не може да се примири със смъртта и разрушението, които носи голямото народно бедствие. Тя страда заради трагичния сблъсък на сърцето от плът и кръв, на нежното бащинско, синовно и братско сърце с бездушната жестокост на стоманата. Като отчаян вопъл прозвучава нейният майчин протест:

О, земна гръд!
От векове по теб вървят редици сиви,
от векове кръвта човешка те залива,
а, знам: жадуваш ти не кръв, а —
справедливост!

(„Тревожни дни“, 1940)

Такава интонация, побрала в себе си и нежност и твърдост, и гняв и болка, не познаваме в предишните стихове на Бленика. В стихотворението „Днес“ (1940) болката преминава в горчива ирония, в мъчителен размисъл за безсмислието на всички открития, на натрупаната човешка мъдрост, „щом днес всичко се решава пак със сила.“ И тук, както в антивоенните творби на Багряна („Големият цирк“, „Херкулес на XX век“) и Мария Грубешлиева („Видения“), женското начало се отличава с дълбок хуманизъм и изгаряща гражданска сила.

И в по-късното си творчество поетесата ще стои на стража на мира и от името на всички майки, съпруги и сестри „по всички станции на земята“ ще изрича своето единно и могъщо „вето“ на войната („Радиограма за 8 март“, „Кой“, „Бъди на пост“).

Да защищава мира, възхода и щастието на пролетнообновяващата се родина — в това Бленика вижда смисъла на своята поезия в годините след деветосептемврийската победа. Неслучайно книгата, събрала нейните тогавашни поетически размисли и настроения, се нарича „На пост“ (1951).

Водена от родолюбивото си чувство, Бленика естествено се приобщава към проблемите на социалистическата действителност. „С възхитени очи“, „с възторжено влюбено сърце“ тя се вглежда във всекидневния живот и в неговите детайли открива новия облик на родния край. Вместо някогашната проточена скръбна песен чува бодри гласове и бръмченето на мотор. В представите ѝ изправената върху мощния комбайн девойка — „прекрасна, руса, в синьо“ — се слива с образа на устремената към „златни брегове“ родина („Девойката“).

Обхванатата от ентусиазма на преобразователните процеси, които приветствува и възпява, Бленика по-рядко се вслушва в гласа на собственото си сърце. Но и сега я привличат върховете на планината с лазура, с елховите гори. И сега тя умее да се отдава на съзерцание, да се опива от природната хубост и да тръпне от усещането за вечността на живота. Просмукано от топла лирическа струя, стихотворението „Вечери в Пампорово“ (1951) съчетава в себе си широкия, светъл благослов на всичко живо и тихата изповед пред любимия:

Виж, аз и ти сме чудно озарени,
гората ни огражда, около покой е
и златен е върхът, тревичките край мене,
а моето сърце е цяло твое. . .

В началото на своето осмо десетилетие Бленика написа едно удивително жизнерадостно стихотворение „Предпролетно“ (1971). В него няма да намерим дори сянка на страх от приближаващата смърт. И тук, както в предишните стихотворения на Бленика, пролетта се възприема като радост, като възраждане на света на природата и човешката душа едновременно.

Проблемът за времето, за преливането на минало, настояще и бъдеще отново вълнува поетесата. Но сега този проблем се осмисля като идейна и жизнена връзка между поколението на революционерите и днешните строители на социалистическото общество. В поемата „Пътят към звездите“ (1964) Бленика разказва за подвига на Живко Николов, студент по химия, приятел на сина ѝ, но конкретният образ прераства в символ на саможертвата в името на големия хуманистичен идеал. Същия идеал, който в новото време се осъществява в дела.

Връщайки се още по-назад в историческото ни битие („Балада за Аспарух“), поетесата търси изконно-традиционното и жертвено-героичното в националния характер. Така тя гради концепцията си за съвременната социалистическа личност.

В последните месеци от своя живот Бленика работи върху исторически цикъл, посветен на 1300-годишнината на българската държава. Останал недовър-

шен, той се оформя като „Триптих за първата българска държава“[2], свързана с имената на Крум, Омуртаг, Борис. Своеобразен пролог към „Триптиха“ е стихотворението „История“. Повтарящата се в него като рефрен мисъл: „През хора времето минава“ определя принципа, по който поетесата ще възпроизвежда историята — не като исторически подробности, а като „очовечено“ време. Чрез формата на монолози с диалогична същност тя ни въвежда в мислите и вълненията на трите исторически личности, изразяващи социално-психологическата атмосфера на отдалечената епоха. Художественият историзъм ѝ помага да улови главната определяща тенденция на всеки от тях, да разкрие прогресивния смисъл на техните преобразования. В решаването на проблема личност — народ е подчертана решаващата роля на „народа многоброен, тоз, що полетата оре и вади хляба“.

Въпреки че е постигнат историческият колорит на отминалото време, индивидуалното в профилите на Крум, Омургат и Борис, в творбата доминира философско-нравственото начало, стремежът да се осмисли човекът и неговото дело в потока на времето, в историческия процес. Интересът към отделните исторически личности се определя до голяма степен от това, доколко въпросите, вълнували тях, са и наши въпроси, защото „може би в тях себе си оглеждаме“. В облика на всяка от посочените личности Бленика откроява активната жизнена позиция, съзнателното отношение към обществения дълг, отговорността пред историята. Оттук и обобщаващият характер на техните образи и онези съвременни внушения, които те носят.

Останал недовършен, историческият цикъл на Бленика е достоен завършек на нейното поетическо дело, което винаги ще ни привлича с истините си — онези „бисерни зърна“, които поетесата събираше по разширяващите се „брегове“ на своя собствен живот.

---

[2] Септември, 1979, кн. 5.

„БОМБЕТО“ ОТ ЙОРДАН РАДИЧКОВ

Николай Звезданов

Тази загадъчна новела на писателя бе мълчаливо и незаслужено подмината от нашата литературна критика. И дори когато мимоходом ставаше обект на внимание, то и тогава се забелязваше една снизходително-подценяваща тенденция по отношение на нейните художествени достойнства. Тук накратко ще се опитаме да покажем, че подобна позиция е неоправдана както от идейно-естетическа, така и от стратегическа гледна точка, що се отнася до някои колкото традиционни, толкова и дръзко новаторски тенденции в нашия и въобще в световния литературен процес.

Макар на пръв поглед формално-тематично „Бомбето“ да стои встрани от цялостното творчество на писателя, в действителност тази новела се оказва в самото средоточие на Радичковия модел на света, в неговите исторически и надисторически, карнавални измерения. Вече е ставало дума за „амбивалентното начало“ (Е. Мутафов), за смисъла на карнавално-протеистичното начало у Йордан Радичков (Кр. Куюмджиев), а между впрочем именно в „Бомбето“ тези кардинални форми на гротесковото мислене са достигнали своя апогей — факт, който недвусмислено поставя Радичковата творба в поредицата на световни литературни образци в тази област.

Навярно, след като се запознае с достопочтената, трагикомична и твърде поучителна съдба на Радичковото бомбе, „Негово Величество Читателят“ ще си спомни за Гоголевия „Нос“ — подобна асоциация е и естетически закономерна, и ценностно оправдана.

На Гогол принадлежи първенството в откритието на темата за негативните взаимоотношения между човека и вещите. Гоголевата гротеска така силно шокирала съвременниците, че дори Пушкин, известен със своя дар да разбира и поощрява всяко новаторство, е бил принуден да се извинява в своя „Съвременник“ пред читателите за твърде странния вид на тази творба. Днес „Нос“ се смята за един от върховете на реалистичната гротеска, а странната метаморфоза на обикновения нос в статски съветник (с два чина по-високо от самия притежател — колежския асесор Ковальов) се е превърнала в емблема на цяла една парадоксална епоха от живота на Русия, когато човекът се е ценял не по ума, а по чина, или по-точно, когато съвсем не е ставало дума за човека. Статският съветник господин Нос е гротесков материален израз на честолюбивите желания на „майор“ Ковальов — пошъл двойник на тази тържествуваща пошлост, еманация на хипертрофилното социално начало у индивида, белег за пълно отсъствие на индивидуално-личностното, патологична мостра на обезличения и напълно изчезналия в чина човек. Впрочем Гогол има и една недовършена комедия — „Владимир III степен“, където героят буквално се превръща в орден „Владимир III степен“. Великият писател никога не е „натрапвал“ гротесковото на

реалната действителност, то просто е пронизвало тази действителност; достатъчно е било да имаш великия дар да го обезсмъртиш в изкуството — така Гогол успява да издигне „неръкотворен“ паметник на своята епоха — паметник на тържествуващата, бюрократизирана и йерархизирана Нейно Величество Пошлостта.

Онова, което обединява произведенията „Нос“ и „Бомбето“, е гротесковата представа на техните автори за социално-знаковото съществуване на човека — негова форма на реализация в определени епохи.

Действието в Радичковата творба се развива по време, когато, казано с понятията на писателя, „едната половина на земята бе под сянката на бомбето, а другата половина под сянката на желязната войнишка каска“, т. е. епохата на фашизма в света, на апогей и залез на монархията в България и от смяната ѝ от революционно-демократичното управление на страната, тръгваща по пътя на социализма, или ако се изразим отново с понятията на Йордан Радичков — епохата на Бомбето, сменена от епохата на Сталинския каскет.

Темата за взаимоотношенията между тези две коренно противоположни исторически епохи от предреволюционното и революционното време е многократно експлоатирана в нашата литература (и не само в нея), даже толкова много, че вече е изчерпала трагическите си възможности, т. е. за нея настъпва времето, когато вече може да бъде обект и на гротесковата трагикомична игра, или, както отбелязва Маркс, всяко явление в историята се изиграва винаги два пъти: първия път като трагедия и втория като пародия.

Както е известно, съществуват периоди от човешката история и съпътстващите ги култури с повече или по-малко изразена степен на семиотичност. Определено знакови са т. нар. преломни епохи. В силно изразената им знаковост приоритет се пада на формата, а не на съдържанието; на видимостта, въздигаща се в пример, за сметка на същността. Ето към такава епоха и към тази нейна съществена страна насочва вниманието си нашият писател.

За Радичков знакът, в случая бомбето, се явява единствена форма на строго определения модус на съществуване на човека, средство за неговото оцеляване. Шапката става израз на социалното начало в живота, на патологично развихрената социална стихия — нещо надлично, общозначимо, в чието тясно пространство се регламентира проявлението на личността като цяло. Конкретно-историческата форма на шапката е израз на формата, в която се обличат сменящите се на историческата арена модели на социален ред. Радичков определено търси не индивидуално-личностното (което, разбира се, под една или друга форма при всички случаи съществува), а социално-типичното; не обособяващото, а нивелиращото начало у даденото време, т. е. онова, което се явява характерното, съдбовното в неговия облик. За писателя в йерархизираната човешка фигура именно шапката е тази, която и в буквалния, и в преносния смисъл стои „най-горе“, възседнала главата, ограничавайки по този начин нейните лекомислени пориви в определено пространство, предпазвайки я както от външни влияния, така и от вътрешни „волни“ помисли. С две думи, шапката става залог за благонамереност. Тя освещава реда на живота, социалната принадлежност на индивида и неговото място в тази строга йерархия. Изразът „питай шапката ми“ тук се буквализира и добива богати семантични характеристики. Шапката е определеният духовен калъп, най-важният гръмоотвод по време на социални бури. И понеже самото нейно положение моделира и човешкото поведение, то по отношение на шапката човекът се явява едно второстепенно и преходно същество. Защо тогава трябва да се пише за човека, а не за шапката му? Йордан Радичков е предвидил читателския въпрос: „Защо трябва да се пише за бомбето, а не за човека?“ В отговора на писателя зад лукавството се открива горчивата истина за гибелта на индивидуалното в кривообразното социално битие: „Ами че и аз мис-

лех най-напред за човека, но колкото повече го изучавах, толкова повече той остаряваше и ставаше безцветен. Струва ми се дори, че един ден умря. Човекът никак не искаше да умре и за да се предпази от тази неприятна преживелица и за да я отдалечи по възможност повече от себе си, той много грижливо спеше, много грижливо ядеше, също така грижливо заседаваше, кихаше, пътуваше и понякога се изразяваше извънредно колоритно, в смисъл, че ние носим големи отговорности върху себе си и трябва да бъдем проникнати от съзнание за тези отговорности. Но въпреки колоритното си изразяване, но въпреки че ядеше, спеше, бръснеше се или пък се размножаваше, струва ми се, че човекът умря. А Бомбето остана!“[1]

Достатъчна ли е съдбата на една шапка, за да се изрази с нея цялото многообразие на нещата от живота? За Йордан Радичков това е напълно достатъчно; ето, ражда се човекът и започват да му слагат разни шапки. Но идва решителният миг, когато той т р я б в а сам да си избере своята шапка. Така минава животът му — с шапка или гологлав, за да завърши с една „могилка. . ., едно тревясало подобие на бомбе“ и „с шапки долу!“. „Замисляли ли сме се понякога — пита писателят, — че в края на живота си ние пак се обръщаме към шапките и шапките са, които ни отдават последна почит“ (226).

По такъв начин в историята на шапката се оглежда ненаписаната, неофициална версия за човека. В новелата на Й. Радичков шапката язди главата на своя стопанин, абсолютно безразлична към онова, което той мърмори под носа си. Човекът, отбелязва авторът, „винаги си е въобразявал, че сам избира шапката си, без да си даде ясна сметка, че шапката е, която избира човека“. Постепенно тя започва да играе за този човек ролята на шапка-невидимка и от пълноценни личности, за каквито обикновено се смятат хората с шапки, те се превръщат в „шапките и придружаващите ги лица“. Според писателя шапката е не само в състояние да изрази всички перипетии на единичния човешки живот, но и с най-голяма достоверност да очертае действителния облик на цяла една епоха. Затова повествованието за Бомбето той нарича „хроника“ и читателят се убеждава, че това е действителна летопис за духа на едно отминало в историята смутно време. Човешкото присъствие прераства в абсолютна човешка анонимност, лишено от автентичност — ограничено и изопачено. Екзистенциалното битие тук умира във фетишизираната знаковост. В дълбока нелегалност минава не само революционният каскет, но и човекът с Бомбето — той не може да заеме определено място в обективността — едно състояние, близко до Сартъровото „Le neant“ (не просто небитие, т. е. отсъствие на всякакво битие, а отрицателно битие), или още по-близко до Хайдегеровото състояние на „Man“, т. е. пълна уравниловка във вещното битие, зад което е погребан човекът. Животът се превръща в животец — даже един от „героите“ в „Бомбето“ така се и казва — Животеца. Веднъж метонимично заменил човека с вещта, писателят успява да изиграе удивителен марионетъчен театър от различни видове шапки. На пръв поглед това е абсурдно, фантастично, но подобно на Гогол авторът знае, че понякога абсурдът пронизва самия живот, а „безкрайната убедителност винаги стига до границата на фантастичното“ (239).

„Бомбето“ е гротеска от класически тип. Както е известно, гротеската взривява традиционния ред на нещата, за да проникне отвъд видимостта в тяхната същност. В противоположност на логиката и обективната реалност тя създава един алогичен, имагинерен свят, който не е цел сам по себе си, а форма на гротесково-игровото съзнание, за да оголи механизмите на явленията, скрити и трудно постижими от другите средства на изображение. Гротеската по самата

---

[1] Й о р д а н Р а д и ч к о в. Избрани произведения в два тома. Т. II, с. 225. (Страниците на следващите цитати ще бъдат указани вътре в текста.)

своя природа тежнее към свръхобобщението — само с няколко щрихи тя е в състояние да разкрие облика на цели епохи, като предпочита панорамния обхват от „птичи поглед“. Тя доброволно заменя индивидуалното с общозначимото и търси духа на предмета в една привидно немотивирана случайност, зад абсурдността на която се открива, вече в друг план, логиката и мотивировката. Гротеската поставя в един ред неща, които в нашето съзнание не съседствуват. Наличието на равнозначност и заменяемост между човека и неговата шапка е трудно приемливо за разума — това са твърде далечни неща. Но ако в реалната действителност се окаже, че те си съдействуват? Тогава в името на голямото художествено обобщение трябва да приемем тази игра, за да разберем по-късно как от игра тя ще се превърне в драма и как зад „видимия в света смях — както пише Гогол, ще зърнем незримите, неведоми нему сълзи“. Всяка фраза или ситуация в новелата открива своята двуплановост. Иносказанието се реализира както на сюжетен уровен, така и на свръхсюжетен уровен. Тук властвува стихията на двугласното слово, изпълнено с нюанси и културологически асоциации в степен, равна на нашето знание за изобразяваната действителност.Всяка гротеска е поливариантна — ето защо и тук всеки един от читателите ще прочете и схване различни неща, защото той става допълнителен генератор на информация в такава степен, в каквато успява да разчита гротесковия подтекст.

И така благодарение на един българин въпросното бомбе, марка „Борсалино“, попада в България по времето, когато в Италия все още всичко е наред и „Мусолини не бе почнал да сее жито в градските градини и да го вършее по площадите в Рим“. По пътя за България то среща товарните вагони с „каски и конски муниции“ — те отиват на война. Тя въобще не го засяга — „бомбетата не се бият по фронтовете, за тая работа си има достатъчно много железни каски, както и руски ушанки“. Радичков твърде лаконично, но красноречиво реди картини, видени за миг от стремително летящия влак: „Няколко войнишки каски караха платнени каскети по един прашен път“, по-нататък се вижда „един връх, нахлупил бяла шапка от сняг“. Това е вече България. На перона, прочистен от „всякакви цивилни шапки и шапки от съмнително естество“, се очертава шпалир само от гвардейски шапки. Човекът им представя Бомбето. Следва гръмогласно „Ура!“. Огромното напрежение при посрещането му се предава и върху околните предмети: „умореният влак, който пъхтя и се поти, за да докара бомбето, се изтегли на пръсти по релсите; на една пресечка с бясна скорост излита пожарна кола с пожарникарски шлемове и се заковава на място, „треперейки от изненада“, и дълго време, след като отминава бомбето, пожарната продължава да „вие на паважа, изживявайки сътресението, и едва след като се съвзе, продължи някъде си към някакъв си пожар“.

Разбира се, че Бомбето е доволно от страхопочитанието, което предизвиква сред различните шапки: навсякъде ред и благонамереност. В опънатия като струна живот и най-слабият звук може да предизвика объркване. И за да не се скъса тази струна в строгата официалност и болезнена сериозност на социалната машина, от време на време и в умерени дози се допуска известен безпорядък и лековатост на духа. Такъв е епизодът с цирковите номера на шапката. Те включват ходене по въже с голяма шапка, чрез която се пази равновесие, обяд на въжеиграча с шапка върху въжето и т. н. Но става ясно, че „нарушенията“ на реда имат същия строго официален характер и въпреки видимата площадност и демократичност тук се преследва нравоучителна цел — да се покаже огромното значение на шапката, че „шапката съвсем спокойно и хладнокръвно държи човека, тя е неговото спасение“.

Всепризнат майстор в изобразяването на всякакъв вид суматоха, авторът сега размишлява върху това, какво е суматохата за нас българите? Сред различните таланти и дарби на другите народи на българите се приз-

нава талантът „царе на суматохата“. Съгласете се, че е нужно изкуство, за да можеш в една суматоха да изразиш цялата си енергия, знания, възгледи, че „дори и религиозните си убеждения“. Впрочем истинската суматоха започва по времето на една разходка в градската градина, предназначена от самата корона за разхождане на шапки — появява се Вихрушката, която отнася от главите всички бомбета, дамски шапки и калимявки. Гонитбата на бягащите шапки е упорита и завършва с успех, но тази история с п о б е с н я в а н е т о н а ш а п к и т е е тревожният сигнал, че „ей така, както си стоиш някой ден някъде за значителност или просто да си постоиш, и шапката ти може да бъде отнесена“. Ясно е, че става дума за надвисващите върху царщината социално-исторически промени. На „отнесените от вихъра“ шапки им остава да се разхождат още твърде малко време. И много скоро настъпват тези „мистични събития“, неясни като „турска чалма“, изложени от автора като б я г с т в о н а ч о в е к а о т с т а р а т а ш а п к а въпреки очевидната му привързаност към нея. Получава се невероятна ситуация — „шапката напада човека“, преследва го старият знак за принадлежност, миналото като цяло. Всичко се изпокрива в къщи или минава в дълбока нелегалност. Единствен глупакът, подсвирквайки си, излиза навън и като казва: „Нощес са хвърчели шапки“, започва да мие улицата. А улиците трябва да бъдат чисти, защото е дошло времето, когато „по главната улица преминава каскетът“ — новата епоха със свои отличителни знаци, отпращаща старите в историята. Ликуват сините дочени кепета и викат „Ура!“; преминава открит автомобил — „един човек стоеше в автомобила и показваше на шапките, струпани от двете му страни, един каскет“(256). На ъгъла — същата пожарна кола изчаква „чинно“ преминаването на автомобила и чак след това се запътва към „някакъв си пожар“. И тук не минава без увлечения — изобщо възторгът като всеки възторг отива в крайности. Каскетът прониква до всички колиби и измества всички други шапки, вкл. и калимявката от „някои свещенослужителски глави“. Отново става много важно „не каква глава има под шапката, а каква капа носи главата“. Читателят много добре знае в какви мащаби и с каква сила революцията помита стария ред; той, разбира се, е чувал (казано на езика на Радичков) за изтребването на бомбетата от техните собственици и че „по това време във влаковете били хващани хора, които искали тайно да изнесат бомбетата си зад граница“, а край самата граница „се появиха другоземни бомбета. . . и размахваха примамки от щипки сено, някои се промъкваха тайно и създаваха тайни организации за спасението на бомбетата. Каскетът ги изтребваше като дървеници“ (262).

Човекът вече много рядко извежда бомбето навън, и то само по един единствен маршрут — до млекарницата и фурната за хляб, който белите шапки му дават. Пък и този път е крайно опасен — навсякъде сновят дочени кепета и питат дрезгаво: „Ти там, дето се буташ, от коя организация си?“

„Да-да-да-да!“ — часовникът се съгласява с времето. И човекът трябва да се съгласи с него, защото времето не пита никого — спреш ли на едно място, то си е за твоя сметка. Затова невзрачният човек се разделя с бомбето и измъква от килера един стар слугински, „мърляв“ каскет. „Хм-хм“ — неговият нос произнася единствените си думи, а часовникът „придвижва с мъка времето“ — твърде уморен от бързия му ход.

Така новопокръстеният човечец, приел отличителната емблема на новото време, отново слива своя „възглед“ с „възгледите“ на другите и изчезва в единната знакова система. Той отново става анонимен и по този начин (в името на животеца) се приобщава духовно към всеобщата анонимност в летаргическото състояние на „ман“. И тук във висша степен проличава семиотичността в поведението на човека, от която той не може и не иска да излезе. Предпочита просто да върви по течението: срещу вятъра винаги са отивали другите, асемиотизиращите

човешкото битие — те движат колелото на историята, макар това колело често да се върти на празен ход, именно поради страха от индивидуалност на същия този семиотичен тип на поведение. Него можем да определим като „екстериоризиран“ (Успенски), що се отнася до външната форма на поведение, и „екстравертен“ (Юнг), що се отнася до психологическата „установка“ на субекта, който е свикнал да се „оглежда наоколо“. Доминантата на неговото съществуване е стремежът за принадлежност към колективната комуникация; „аз“-ът се самоутвърждава именно чрез пълното отъждествяване с другите и което е много важно, другите трябва да забележат това. Ясно е, че една от основните характеристики на знака е неговата импресионалност. Зафиксираният веднъж завинаги текст на поведение оформя понятието „маска“. В новелата на Йордан Радичков маската има социална функция и е свързана функционално със социалната забрана. Тя изчерпва цялата личност, като не засяга индивидуално-личностното. Ефектът на маската е свидетелство за нарушеното равновесие в индивида за сметка на социално-типичното. В това се корени и нейната прагматичност. С други думи, маската трябва да скрива индивидуалната промяна у индивида, която би влязла в противоречие със знаковостта на неговото съществуване. Маската, както отбелязват Пятигорска и Успенски, „е нужна на индивида преди всичко, за да създаде фиксиран образ на своето „аз“, в комуникация със самия себе си или с другите“ (ТЗС, III, Тарту, с. 23).

В маската индивидуалното време винаги изчезва в социалното време, когато те по една или друга причина не съвпадат. Й. Радичков по удивителен начин е изобразил ефекта на „несъвпадащите часовници“ (по сполучливия израз на Вилхелм Буш), страхът на „малкия“ часовник от несъвпадението и обяснимия стремеж към изравняване с „големия“ часовник. Щом подобно изравняване е невъзможно на психологическа основа, то може да се осъществи на социална основа в тотализиращата тоталност на знака. Ето защо шапката в новелата на Йордан Радичков подобно на носа при Гоголевия „майор“ Ковальов се явява двойник на човека, но непълноценен, пародиен двойник. Трябва да се съгласим с писателя, че „възгледът ни върху възгледите е малко неправилен“. Нека си представим — размишлява той — един човек, който е принуден да спи всяка нощ с дебелата си жена, „всяка нощ до края на живота си, а ако има задгробен живот, то да бъде с нея и в задгробния живот, вие бихте ли нарекли страданието му негов възглед за жената?“ (276). По същия начин стои въпросът с шапката и човека в произведението. В „Бомбето“ се оформя възглед за историята и човешката култура като имперсонална система от социални кодове, а по отношение на личността — като непрекъснато задаващ се и отменящ се текст на поведение. Животът, казано иначе, се възприема като сцена с непрекъсната смяна на кулиси и актьори — впрочем още Шекспировият Хамлет е забелязал това. Веднъж приел бомбето, човекът получава и особен лиценз на поведение, „роля“ с мандат, съвпадащ по продължителност с мандата на приетата господствуваща знакова система. Отмяната на едната знакова система от друга е в същност отмяна на реализацията на забрана и обратно — всичко свободно в старата се табуира в новата. И все пак човекът е, който дава живот на вещите и смисъл на знаците, без него вещите умират, умира магията в тях. Като че ли свършва и животът на бомбето, натъпкано в един сандък за стари, износени вещи, подобни, казва писателят, на „стари и износени идеи“ — отсега нататък човешката топлина на реалния живот се сменя с „кокошата топлина“ на спомена. Но с това не свършват неговите митарства. Изровено от наследниците на човека, преминаващо последователно през оказионен магазин, битпазар, то най-накрая е закупено от един театър и така започва неговият втори живот на сцената под „светлините на рампата“. Именно тази част от живота му иде да затвърди авторовата представа за житейската сцена, където ставаме свидетели как „цели общества слизат от сцената, как видни държавници се

качват и слизат от нея, велики актьори се качват на нея и слизат от нея, оставяйки ни по една паметна плоча на къщата, в която са живели“ (283). Авторовият възглед за живота е малко скептичен, но нали именно чрез житейската съдба на бомбето той ни показва как „бързата смяна на възгледи подхранва скептицизма. То и постоянното придържане о един и същи възглед — добавя той със свойственият си релативизъм — също тъй не е препоръчително и ни прави скептици“ (276).

В театъра бомбето сменя много роли и това засилва неговия скепсис — в една пиеса продава царство за един кон, в друга пък Ленин прави революцията, а бомбето отива два пъти седмично да се възмущава, сменя главите на Капулети и Монтеки, на благородни рицари, бедняци, лакеи, глупаци, оеснафява се и т. н. и т. н. И именно театърът, в буквалния и преносния смисъл на понятието, се оказва царство на маските, между ролята на актьора и него самия липсва каквато и да е връзка, двойственото му съществуване е очевидно: актьорът говори за „висшия смисъл“, а вътре в него се върти непрекъснато една и съща мисъл: „Ама се натряскахме снощи! Ама че се наредихме хубаво. Като свини се натъркаляхме“, или пък се чуват викове от рода на „Меркуцио, Меркуцио! Къде се дяна пак тоя пияница, трети звънец бият.“ Така понятията „артист“ и „актьорство“ разширяват своя смисъл — идеята за големия актьор постепенно прераства в идея за човека, този л о ш а к т ь о р в ъ р х у с ц е н а т а н а ж и в о т а. Зад фиксираното благородство, сила и талант, зад привидността на формата се открива действителното съдържание — човешката пошлост, слабост, страх, посредственост. Тази вътрешна празнота се явява подстъп за разгърнатия от автора образ на с н е ж н и я ч о в е к, когото напразно много експедиции търсиха из Хималаите, а се оказа, че той е тук и се разхожда между нас: „Около нас е пълно със снежни човеци; но странно защо не ги забелязваме“ (286).

И бомбето слиза от сцената, от която са слизали толкова велики актьори. Но съдбата сякаш бди над него, за да изпита всичко — от най-висшите до най-низшите сфери на живота. Напречният разрез на обществото позволява на автора да очертае степените на „актьорска дарба“ в различните слоеве на населението. По време на едно гостуване с театъра на село бомбето е подарено от един артист на един селянин. И то заживява сред „капите“ и сламените шапки. Това са неговите „прости преживелици“, но какво да се прави — човекът не избира своята шапка, но и шапката не може да избира своята съдба. Писателят не величае живота на трудовия селянин от сталинското време, той вижда неговата социално-историческа и духовна изостаналост, но му признава относителна свобода и естественост в изразяване на себе си, в сравнение с трафаретния и шаблонен израз на артистите. В живота на селянина писателят вижда разколебана знакова система, чужда на обикновения човешки живот. Строгата йерархизация тук комически се снема във вечно жизненото карнавално народно начало.

Битието като цяло в новелата на Йордан Радичков се оказва „двоемирно“, т. е. историческо и надисторическо, строго йерархично и карнавално, чуждо на всяка йерархизация и порядък. Това са не две п о с л е д о в а т е л н и, а е д н о в р е м е н н и негови състояния, т. е. тук, както вече бе заявено в началото, се открива в пълна мяра амбивалентното мислене на писателя. Сериозното заживява втори живот — иронично-пародиен — една обърната с главата надолу проекция на официалния живот. Гносеологическите предпоставки за карнавалното начало се коренят в повторителността на някои основни социални закони независимо и въпреки смяната на социалните и културните кодове на мислене и поведение. Карнавалът, както посочи М. Бахтин, това е „парад на всеунищожаващото време“. Затова в новата система, отменяща старата, определено зазвучават итеративни тенденции. Например: „В затворения кръг на сталинския каскет мисълта бе проста и ясна. Главата се стремеше да се приобщи към фило-

софията на каскета, вместо каскетът да се приобщава към философията на главата. Повтаряше се вечният закон на шапката, макар че не е откриван от никой мислител; доказваше се категорично, че при всички условия тя стои принципно над човека. . . Нашите шапки са нашите възгледи!“ (с. 261). С други думи, една маска отменя другата, но и нейната функция по същество си остава същата. Ето защо и в историческия ред, и в карнавалната гротескова надредна действителност се срещат едни и същи понятия — суматоха, куклена игра, игра с маски, цирк и т. н.

Смяната на официалния с неофициалния живот в „Бомбето“ се реализира като смяна на сценената на живота с лозето на живота — понятия, които не се отличават по същество. И все пак разликата между тях е налице — знакова несвобода върху „сценената на живота“ и карнавална отмяна на всякакво табу върху „лозето на живота“. Любимото занимание на селяните-черказци, при които сега попада бомбето, е правене на плашила — „и тъй като знаеха поговорката, че страх лозе пази, черказци строяха с голям шум и веселост своите страшни плашила“. Тези плашила като че играят ролята на психокомпенсаторен механизъм за селското съзнание — чрез плашилото всеки може да реализира свободно възгледите си: на един се удава окончателно „да разпъне“ жена си върху лозето като отмъщение за нейния терор в къщи, друг „да натрие носа“ на съседа и т. н., т. е. тук става онова, което в реалния сериозен живот не може да стане. Преди да отидат окончателно в небитието, всички непотребни вещи се изваждат от килера и стават „строителен материал“ на идеи и възгледи под формата на плашила в лозята. Такъв е външният облик на всеки карнавал. „Тъй и с човека понякога се случва — разсъждава писателят, — къде ли не го тикат, в мазетата, в таваните или в килерите на живота, но един ден този търкалян и натикван едва ли не в миша дупка човек, този захабен, станал вече неудобен за показване човек изведнъж става наша гордост и ние го издигаме върху лозето на живота. Мигар малко са тези примери, когато при висока напрегнатост на мисълта разбираме, че този човек, този предмет или тази дреха не са за мазето. . .“ (289).

Последната роля на бомбето е карнавалната роля — то е занесено от селянина на лозето и е поставено върху главата на едно плашило, за да плаши гаргите. Стряскайки човека преди, сега то има прекрасната възможност да сплаши гаргите. И отново неговият социален статус е сменен, но по същество си е останал същият — „но не на колене“, — така авторът е нарекъл тази част на повествованието си.

Тук бомбето среща каскета, който също плаши гаргите, над някаква женска риза, хастар и вата. Щом битието определя мисленето — размишлява бомбето, — то ще трябва да се коригира мисълта и да се съобрази с новото битие. Няма място за старата враждебност. Двете шапки имат своя памет за миналия живот (бомбето помни онзи страшен въпрос: „Ти от коя организация си?“), опитът у тях е жив, но е настанало времето за изработване на съвместна програма за сплашване на гаргите, налитащи на рояци върху лозето. Напълно в съответствие с изискванията на карнавала, когато „се отменя всяка дистанция между хората и влиза в сила особена карнавална категория — свободен фамилиарен контакт между хората“ (разр. на автора — М. Бахтин. Проблеми на поетиката на Достоевски. С., 1976,с. 140). И двете шапки за първи път започват своя интимен, човешки, лишен от предразсъдъци разговор: „Помниш ли?“, „Ами ти помниш ли?“, „Как да не помня, разбира се!“ „Че и аз помня“. „А ето сега вече сме плашила!“

Върху „лозето на живота“ в карнавала се възцарява равенство и свобода от всякакви норми. В тази отмяна на всякакво табу има и смях, и горест, и горчива самоирония. Така минава световната слава. Колко струват почестите, успехите?

„Думи, думи, думи“ — спомня си бомбето фразата от старата роля; „Всичко е дим, господа“ — си припомня каскетът Тургеневата тъжна истина. В следващата глава „Рошавите гарги си прехапват езиците“ се изобразява смелият двубой между плашилата и гаргите. Картината добива епичен размах, но в това странно смешение на великото и нищожното всяка сериозна тенденция угасва в комическата нищожност на целта. Затова пък още по-определено се открива вторият план на новелата; гротеската на смеха се превръща в гротеска на страха, но не на онзи страх, за който стана дума по-горе, а на страх екзистенциален, породен от въпроса, какво в края на краищата остава от всички нас, от нашите надежди, от нашия живот? В това крещящо разстояние между привичното старо и непривичното ново битие карнавалната мисъл на писателя достига удивителни резултати: „При подобни битки — насърчава Каскетът своя нов боен другар Бомбето — е особено важно да няма паника, да чувствуваш готовност у всекиго, да усещаш рамото на плашилото до своето рамо“ (293).

Настъпват късните есенни дъждове, иде зимата, каскетът ще изгние в лозето, през следващото лято друга стара шапка ще дооформи образа на новото плашило. Не е такъв краят на бомбето. Задигнато от скитащи цигани във връзка с един лов на живи зайци за родната му Италия, то ще се срещне отново със селянина на голямото увеселение по случай отпътуването на автовлака, напълнен догоре със зайци — и ще бъде насечено със сатър от същия този селянин, изпържено с чушки и изядено от всички присъствуващи. Животът на бомбето завършва с весела карнавална смърт. Така човекът, който освещава величието на знака, го унищожава в себе си и страхът, породен от този знак, се завръща отново при него в образа на карнавален смях и пиршествена смърт. В тази своеобразна диалектика се проявява най-съществената страна на селското съзнание, стоящо „винаги в историята и винаги извън нея“, както лаконично се изразява Кр. Куюмджиев, размишлявайки върху творчеството на Йордан Радичков.

В „Бомбето“ дионисиевската весела смърт е венец на всяко човешко намерение. И когато сега се обръщаме, към началните страници на новелата, разбираме, че тя, веселата смърт, е не само край, но и начало. Пътувайки за България, бомбето вижда от прозореца на влака в лозята друго непознато бомбе, каскет без козирка, железничарска шапка, овча капа — всичко онова, което ще види после в „лозето на живота“. Тези начални впечатления за бомбето имат характер на съдба и по същество са предупреждението на карнавала към историята, комично-страшното предупреждение на вечно умиращия и вечно възраждащия се живот. Сега става ясно, че не само в края, а непрекъснато карнавалните моменти се врязват в тъканта на творбата и я обгръщат смехово, откривайки перспективата на една безкрайна метаморфоза. Затова и Йордан Радичков избира подобен финал за своята творба:

„Ш а п к и д о л у!

Старите шапки измряха! Аве Мария! Бисерната мида затваря черупката си и всичко се покрива с мрак. Едноминутно гологлаво мълчание и негово величество читателят може да си тури нова шапка.

Честита ви нова шапка, ваше величество!“

По-горе стана дума, че що се отнася до Радичковия модел на света, на „Бомбето“ трябва да се гледа като на една от строителните идеи на този модел, поддържаща неговия свод, така да се каже. И отново стигаме до великия Гогол. М. Бахтин, който разкри смисъла на карнавалната култура в неписаната история на човечеството, неслучайно посочи форми на карнавално изображение на действителността, пронизващи цялото Гоголево творчество. Но у руския писател този проблем има и една друга страна:

В „Петербургски повести“ и „Мъртви души“ човекът до такава степен се е „маскирал“ зад вещите и знаците, че превърнал се в техен скрит вътрешен дви-

гател, той незримо участвува в един грандиозен карнавален парад. По „Невски проспект“ се движат обувки, рокли, бради, бакембарди и отличителни знаци. Но не и хора. В „Мъртви души“ сборът от „физиономичните“ вещи е косвен свидетел за човешкото присъствие. В „Нос“ чинът сам по себе си е достатъчно условие за съществуването на един странен член в йерархичната държавна машина. В „Портрет“ човекът в буквалния смисъл на думата продава душата си на паричния знак, който му отваря вратите към цяла друга знакова система, в която той иначе не може да влезе. Човешката индивидуалност в „Записки на лудия“ е до такава степен *табуирана,* че за да просъществува, сменя своя статус на благоразумно нищожество с безумие, но безумие донкихотовско, правещо чест на Човека, показващо, че действителното безумие е в този страшен ред, враждебен на живота като цяло. В тези свръхобобщения на действителността, която е обект на Гоголевото изображение, карнавалното мислене добива митологичен оттенък. Това най-добре проличава в знаменития „Шинел“. Там Гогол е отделил в разредка някои важни думи: един департамент, един чиновник и едно високопоставено лице. Силен е Вятърът и Студът в Петербург и за да съществува, Акакий Акакиевич Башмачкин трябва да си ушие шинел. Читателят наблюдава страшната метаморфоза как, напрягайки всички жизнени сили, човечецът успява да ушие своя шинел и как накрая изчезва в него; шинелът не просто го заменя, а го подменя и той се превръща, по сполучливия израз на Иван Пауновски, в „нула плюс шинел“, в придатък към вещта, в случаен неин спътник, но по своя воля, разбира се. С кражбата на шинела умира и човекът, но от задгробния свят го връща Гогол в името на някакво чуждо на неговото време човешко милосърдие, в името на вечната справедливост. По този начин повествованието се превръща в мит за изчезването, за отпадането на човека от света. Митотворчеството започва в мига на пределната персонална фикция и метаморфоза. В мита, както забелязва Аверинцев, „персонажът придобива способност за взаимозамяна, неговата същност твърде лесно се преобразува“ (Сб. О современной буржоазной эстетике. 1971, с. 135). Тук действие, мисъл и образ са в едно неразрушимо синкретично цяло. Така е у Гогол, така е и у Йордан Радичков. Човекът е фикция, фантом. От „бисер на природата“, от „знак на бога“ той се е превърнал в знак на знака. „Шапката-невидимка“, зад която се скрива човекът у Йордан Радичков, е по същество успешен художествен опит да се създаде съвременен мит и това е митът за човешката екзистенциална мнимост.

Когато казваме „човекът е съвкупност от обществени отношения“, ние изразяваме по определен начин една истина, в която частичното се отнася към общото, включвайки се в неговото множество. Едното и другото са съотносими, но не тъждествени. Но когато кажем: човекът е шинел, човекът е нос, човекът е бомбе, ние изразяваме по друг начин своята мисъл, в която за разлика от първия случай е налице тъждественост (изоморфизъм) между два обекта. Това са две различни сфери на логично и предлогично описание на явленията. В първата предметът се ориентира към понятие, изразено с особен метаезик на представи, във втората — предметът се изразява с особен метатекст, т. е. със „също такъв предмет, но разположен на йерархически висша степен първопредмет, праобраз на предмета“. Първия тип описание Лотман и Успенски наричат „немитологично“ (диспаративно), а втория – „митологично“ (ТЗС. Миф, имя, культура, с. 282). Светът в представите на митологичното съзнание се състои от обекти еднорангови, еднократни, неразчленими на признаци, като отсъствието на логическа йерархия се компенсира с йерархия, семантично ценностна във висша степен.

Множеството в новелата на Й. Радичков изчезва в образа на е д и н, знакът става собствено име, повествованието за бомбето — повествование за човека.

ПЕТКО ТОДОРОВ И НЕГОВАТА ДРАМА „ЗИДАРИ“

Любомир Тенев

В своята първа пиеса „Зидари“ въпреки преплитането в драмата на един християнски суеверен мотив, който в народното съзнание добива изкристализиран поетико-митологичен израз, смесен и с естетическо чувство и с чувства и за принесена жертва, остава в нашата драматургия като първа социална българска драма.

В никоя друга своя драма с изключение може би на „Първите“ Петко Тодоров не е така земен, така единен в реалистическата фактура на драмата си, както тук. Той не се откъсва нито за миг от живота на българина в селото, от неговите страдания, борби, от мъчителния процес на постепенното съзряване на националното му съзнание сред обрисувания ранен социален бит. Нито от психологическата основа на характерите, както в „Зидари“.

Останалата тема в пиесата не е толкова вграждането и жертвата, колкото мъчителният процес на изграждането на църквата, която израства като поетическа метафора на социално-националното самоизграждане на българина, на зидарите, на селото, на вярата, труда и борбата, които ще определят бъдещия ход на събитията в нашата история при оформяне на българското самосъзнание.

И в много по-късните пиеси на трудова тематика не можем да видим така непосредствено и оригинално вплетени в сюжета трудовият процес (работата на зидарите) като поетика, като митологичен и художествен израз, а не като външна илюстративна прибавка или откъснат повод за драматургически колизии, както в повечето ни пиеси на тази тематика, както в „Зидари“.

В „Зидари“ Петко Тодоров е успял да вплете в единно цяло не само процеса на изграждането на църквата, но и на себеизграждането и просветлението на зидарите. Изображението на гнетящите обективни сили на живота — робството, насилието, напрежението, необяснимата несговорчивост между майсторите, индивидуализма, любовта, жертвата, самотността, съмнението — всичко онова, което съставя тази драма, е въплътено в стените на църквата, потънала в земята със своя висок кръст, възвишен към небето. Всичко това представлява страдалческото духовно отражение на една социална драма с някак скритото и неясно до голяма степен неизразено и същевременно устремено социално „сражение“ за живот за всички, за свобода и отговорност, за дълг и себеизграждане, често пъти върху пепелта на собственото себеразрушение.

Един отминаващ живот на „тъмното царство“, на неосъзнато докрай социално и национално самосъхранение. Един застинал консервативен бит, който води направо към бунтовното дръзко начало на разрушение и ново съзнание. Една традиция, която се руши и ражда нещо ново.

Тук Петко Тодоров е най-много наблюдателен и най-малко лирик. Зад обективната картина на живота той търси скритите причини на човешките взаимо-

отношения и ги намира в две измерения — едното е обективно-реалното, социалното и битовото (тук той е затворен в домашния бит, който контрастно противопоставя на митологичното и ирационалното начало. Те двете образуват едно цяло чрез конфликта, в който са преплетени тези две начала). Другото е човешкото, същностното, идейно острото и психологическото, които той улавя в процеса на душевното установяване, което е още в движение у българина.

Това е най „подробната“ негова драма. Тук той е наблюдателен, дори детайлиран, съкровен и същевременно отдалечен с някакъв колкото изследователски, толкова и лирически затрогващ поглед към всичко, което става наоколо му и в което авторът (за разлика от следващите си пиеси) „не участвува“.

Може би затова, защото тук той не изследва поетическата основа на трагичното любовно чувство. Поетиката му е насочена в друга посока — на труда, на вярата, на съкровено българското, на родовото. А любовта е една „производна“, втора тема.

Атмосферата на пиесата не е само атмосферата на робството. Тя е една атмосфера на далечното минало, на бита и живота, които се губят в глъбините на историята, когато започват първите кълнове на националното самосъзнание и на общия социален живот не в селото, а в колибите, не сред общината, а сред задругата със своя старейшина, който оправя работите на селото също тъй, както някога е правел това под стария дъб на площада с изрязания кръст дядото на Дончо заедно с всички. Тези „всички“ той е довел тук високо в планината и ги е заселил в този кът на завет.

Петко Тодоров е успял да предаде в образите на младежите манталитета на хайдутството, на индивидуалистичния порив да се мъсти на поробителите за техните изстъпления. Това са първите кълнове на национално съзнание.

В „Зидари“ Петко Тодоров е слял двете теми — на защитата на селото от младежта, които и по съзнание, и по поведение вече напомнят хайдушките чети (Христо и Коняра, станал кърджалия, за да мъсти на своите), ще се счепкат в яростен двубой, отколкото някаква организирана, не хайдушка, а нова форма на отбрана срещу кърджалиите. Да сравним например картината на героичния Зли дол на Вазов с отбраната на колибите у Петко Тодоров. Веднага ще почувствуваме разликата.

От друга страна, Петко Тодоров е изобразил мъчителното изграждане на църквата като израз на мъчително себеизграждане на селяните, постигането на сговор между тях. Индивидуалистичните пориви не са преминали в индивидуални воли, сплотени и организирани по едно дело — църквата — символ, където трудът е самосъзнание, вярата — сплотеност. Българското усещане и човешкия дълг пред цялото, пред колектива и очертаващото се ново, създадени на водораздела на кризиса на две начала.

Това именно очертаващо се ново като настъпателно движение, като процес, като бъдеще, детайлно и сложно е проследил Петко Тодоров.

През цялата реалистична фактура на драматическото действие не можем да се освободим от чувството, че зад него стои един друг, невидим, мъчително раздиращ се свят, една „структура“, осезаема не чрез сетивата, а чрез пластовете на нашето смътно съзнание, внезапна асоциативност, отдаване на сложен и подтекстуален мир, интуитивност. Всичко това присъствува във висока степен в пиесата. То е разкрито главно чрез особеностите на диалога, своеобразието на езика, старинните думи, наситени с атмосфера и колорит, които разкриват една далечна и невидима страна на драмата.

Връзката между диалог и ситуация, анекдотичната краткост на епизодите, променящите се алогични положения придобиват особена равностойност в пиесата и докрай остават неподчинени на основната предпоставена ситуация (доизграждането на църквата). Тази „равностойност“ на драматическите положения

създава предимството на диалога, неговите скрити измерения, както и на характерите.

Това е резултат на индивидуалистическите черти на героите. Те действуват свободно, достатъчно независими. Това е и слабостта, и силата на пиесата. Петко Тодоров като че ли е търсил тази особеност на драмата си и чрез поставения срок за завършването на църквата е искал, от една страна, да подчини героите на основната ситуация (робството), от друга страна, да ги държи индивидуалистично свободни и същевременно в полемика с онова, което се нарича необходимост от организираност в една борба.

Наистина зидарите са относително свободни. Самата тема за вграждането на жив човек в новостроящата се църква не идва по вътрешна необходимост или безизходност, която може да измери отговорността им между виновност и невиновност, но по силата на религиозен предразсъдък, който не може да бъде задължителен за всички. Той дори вече звучи наивно в мисленето на зидарите, просто като една инерция от миналото.

Отчаянието от неразбирателството между тях води до жертвата на свои. Явно Петко Тодоров тук се интересува, както и в по-нататъшното си творчество, от някои други измерения на човешката душевност в конкретни исторически условия, които авторът е набелязал.

Това противоречие в драмата между индивидуализма на героя и необходимостта от трудово колективистично съзнание у зидарите, нарушеното равновесие и „разрушаването“ на самата вътрешна и стилова композиционност на пиесата крият острата конфликтност.

При по-подробно разглеждане на драмата ще се видят не само особеностите, но и причините, които водят до тези особености, които за някои са слабост на пиесата, а за други — достойнство.

Драмата започва в „тиха септемврийска привечер“, някъде високо и закътано в Балкана, в едно колибарско село през време на черното робство. „Пръснати по рида се вдигат къщите на селото“, ромоли чучурът на чешмата. По виещия се път още не идва никой. Строи се църква. Спокойствието на замиращите лъчи на вечерното слънце и дъхът на вечерника откъм строящата се църква, забита в земята, която едва стърчи със своя недоправен покрив, изведнъж се нарушава от препирни. „Зидарите нещо се карат помежду си и пак се замиряват.“ Тези караници и препирни ще станат основен драматически мотив. Те неприятно контрастират с тишината на планинската вечер. Красивата волност на природата и досадната притесненост на хората се засилва и от разговора между двамата селяни, които бързат с дарове към църквата. Петко Тодоров увеличава напрежението и потискащата атмосфера. Раздорите на зидарите сякаш правят осезаемо робството. Кърджалиите са минали, „камък върху камък не оставили от старата църква“, която селяните са се заели да изградят наново и да я покрият по искането на официалната турска власт само за четиридесет дни. Действието се развива в последните дни на този срок.

„Черква за четиридесет дни — как се изкарва! Но не им се иска на поробителите българите църква да имат, своя да имат, което да стопли душите им. И да им дава кураж в трудните години.“ Да живеят като българи здрави и единни. Искат те „да нямаме такова ний място, дето да се видим сбрани. Знаят те агарянците“ — казва старият селянин, който заедно с младия селянин бърза към църквата с армагани по отколешен обичай да отнесе, когато се покрива постройката. А то не е каква да е постройка, а църква — символ на българско съзнание, род и вяра.

Всичко е още в началото. Млади хора от селото кърджалии са станали и сега мъстят на свои заради собствения си позор. В страдание зрее националното съзнание.

С много непосредственост, сила и живот, без никакъв патос, но и с много поезия селяните разкриват българското си сърце и вяра. И нещо повече. Събуждащото се колективистично съзнание, което по-нататък ще противостои на индивидуалистичното. Те ще се сблъскат и ще бъдат един от източниците на крамолите между тях. Старейшината на селото дядо Милко каза: „Кой що може и всекиму каквото се пада. Тъй и село върви, тъй и църква се гради.“ Става дума за някакъв колективен, социален „порядък“ на живота, без който няма духовен порядък, чийто символ в случая е църквата. Но не смеят колибарите-селяни клепалото да забият, току-що докарано, защото, като го ударят, гласът му чак по глогиневата могила ще се чуй. . . До Добри дол ще стигне. . . Всички християнски сърца ще събуди. . . Но „турците това чакат“ — казва старият селянин.

С много малко средства, почти етюдно Петко Тодоров е изразил възраждането на българския дух, чувството на подем, на простори, на възвишеност и поезия. Самото българско просветление е вече поезия. През цялата пиеса, когато се спомене за църквата, която се гради, имаме усещането за още една метафоричност. Градежът на църквата тук се слива с естетическия идеал, с психологията на творчеството, сякаш става дума за изкуство, а не за бит. Сякаш зидарите извайват с длетата си статуя, защото църквата наистина тук е символ на изкуството. В онези времена само в църквата е могло да се прави изкуство и да се изживява изкуство. Петко Тодоров е почувствувал още тогава това, което ние едва сега оценяваме. „Като дигне чук майстор Брайно, чукът пее. Камъкът отдолу му отпява. Жива песен в сърце ти, вяра да насади.“ Род и вяра се крепи с творчеството. Зидарите не градят, те творят.

Колкото по-определено селяните изразяват узряването на националното съзнание, толкова повече се засилват у тях тревогата и собственият им критицизъм. По-младият селянин казва: „Бай, българи сме! Турци ни трепят, кърджалии ни палят — теглим и от чужди, и от свои, ала и вярата ни, и родът ни са по-хубави. Де нашите жени — срещнат мъж, не искат да знаят. Онези кадъни се свиват в харема в кафез.“ На което по-старият селянин отговаря: „Ама нали наши се потурчват, нали ние се трепем помежду си. . . Изгубихме си вярата, ще си изгубим и рода.“

Тук все още става дума за онова ведро колективистично съзнание, което храни българската душа. Дядо Милко продължава: „Ела, Димо, да видиш. Като дигнем черквата, децата си като изправим пред олтара — вярата си ще сетят, ще видят рода си — ще се научат да мрат за тях. Откакто расте църквата, и сърцето ми пораства.“

Всичко това е „пътят“, по който вървят селяните и дядо Милко към водата — символ на живот, и към църквата, към зидарите, пътят зад чешмата, с мисъл и с добро сърце. Но все още не сме стигнали до църквата и до зидарите, макар вече да чуваме ударите на техните чукове. . . Ние „вървим“ към църквата, но до нея няма да стигнем. Вървим към нея. . . И сякаш все не я настигаме. Самите зидари сякаш не могат да я стигнат. Ще я стигнем едва в трето действие, и то трагически, чрез жертва и смърт.

Това е другото, невидимото в пиесата, което има свое движение, което ни кара да чувствуваме вътрешно противодействие на всичко онова, което чертае настъпателния, също конфликтен път на външното действие.

Ние сме вече на чешмата. Тук ще се запознаем с други герои — Рада, Дончо и Христо, чиито взаимоотношения са „самостоятелна“ пиеса вътре в социалната драма „Зидари“.

Би трябвало да предположим, че обстановката, която ни рисува Петко Тодоров — поляна, път, чешма, сред прохладна вечер, момци и моми, които идват да налеят менци, да откраднат китка, да напият вода, да се видят и разпри-

кажат, да се харесват и закачат, — ще ни отведе към онази идилия и поетика, на които най-голям майстор е Петко Тодоров.

Но в тази първа сцена на чешмата няма нищо идилично освен декора. Отношенията между тримата са драматични, някак си обречени, трагически. Идилията проследява зараждането и мечтателната изява на любовното чувство сред лиризъм и искреност. Тя е себесъзерцателна, т. е. обърната с оптимистично, жизнерадостно чувство към самия себе си и собствените преживявания. В нея има нещо празнично пременено, един български празник на сърцето, на младежта, на човешките надежди.

Но в сцената на чешмата няма нищо идилично. Петко Тодоров, който в следващите си пиеси широко ще разгърне темата на любовта, в различните ракурси на нейното своеобразие — от битовата затвореност до митологическите внушения, характерни за неговите идилии, тук се е отказал от ранната свежест на любовните чувства. Той се движи по резултантната, по предварителните дадености в душите на героите.

Действието между Рада, Дончо и Христо е предимно външно действие. В тяхното съперничество едва се чувствува любовта. Чувството е сякаш предпоставено, зародило се някога, изяснено и мрачно. Изкристализирало някога, то иска да встъпи в своите права. Това са „схватките“ между тримата, лишени от любовна поетика, потиснати от ревност, нетърпимост и ненавист.

Всеки е своеобразно сам, никой не изпитва радост от собствената си влюбеност. Едно желание за сватба и един страх от сватба, повече като ритуал, отколкото като вътрешна взаимност — ето какво се мержелее в главите и на тримата. в съзнанието на Рада, на нейния изгорник Христо и на отхвърления Дончо.

Всяко чувство е индивидуално. Но като че ли любовното чувство, което е така „познато“ и подчертано индивидуално, тук не е придружено от особено сложна психология, не е пречупено от индивидуалните пориви на влюбените, а само от една вътрешна неудовлетвореност и съмненията, които ги водят до крайности. Като че ли през тази призма Петко Тодоров пречупва отношенията на тези герои на една споделена и несподелена любов — любов без радост, любов-мъст, любов-смърт. И от всичко най-малкото е любовта. Или по-точно тя най-малко занимава автора.

Но и у Христо, и у Дончо индивидуалистичният порив е еднакво силен, но различно проявен. Негов източник е любовта и на двамата към Рада. Но те са различни характери. Христо е решителен, човек на крайностите, волеви и свободен. Той е сирак, няма имот, къща, близки, няма какво да го държи в този живот. Всеки момент може да „кривне глава“, да реши нещо най-неочаквано, да те изненада, да застане насреща ти в упор или да се зарее завинаги из гори. В него има нещо „диво“ (думи на Рада) и непокорно, което привлича. Той е млад зидар, любимец на майстор Брайно, който му дава преднина „на цяло село на главата да се качи, преднина пред другите да даде“. Христо е силен и надарен, сам сред другите, които не разбира и които не го разбират. И може би за тази негова самотна и свободна човешка сила Рада, която по волност на духа и решителност на него прилича и го е заобичала.Разбира ли го тя? В цялата драма те остават влюбени, но същевременно вечно търсещи се и отдалечени. Сякаш чакат църквата да бъде готова, да се венчеят под нейния свод, за да се приближат един към друг. Наивна и нелепа е ревността на Христо заради откраднатото от Дончо цвете на Рада. Сърди се той, надвиква я. Докато тя, гордата и смелата, най-после проронва сълза. Нима тя не знае, че се е врекла на него. И в тази сълза има мъка, по взаимно неразбиране и недоверие, което ги държи отделени и самотни далеч от „сладката болка“ на Любовта. Може би Дончо заслужава ревността на Христо. Но нали „ние ревнуваме не от другия, а от отношението на човека, когото обичаме, към другия“. Такава е психологията на любовта, в

която няма рационално начало. Но може ли Дончо да бъде пренебрегнат именно „рационално“?

Наистина Дончо е чужд на индивидуалистичния авантюризъм и вътрешната свобода на Христо. Но той е също характер, трагически характер, у когото силата и слабостта постоянно менят местата си. Те двамата са различни хора. Още преди тяхната среща на чешмата Петко Тодоров е разкрил противоположните им жизнени позиции при подчертавани едни и същи индивидуалистични пориви. „Лесно се кривва, казва Дончо за Христо, когато на нищо не държиш, сам изправен като топола.“ Тук той въстава срещу индивидуализма на Христо, макар че той по-късно ще прояви много по-безотговорен индивидуализъм. И когато Рада го предизвиква: „Е, изправи се ти като топола — да те види и да те познае всеки“, Дончо отговаря: „Топола сянка не прави, Радо. Ти знайш от какъв корен аз съм издънка и как съм отхранен.“

С тези кратки думи Дончо осъжда и безплодието на индивидуализма („Топола без сянка“) — изразява своето верую да се пазят родът, патриархалността, доброто име на бащите. Той държи на корените, на традициите и те определят неговите възгледи.

Защо Рада е така жестоко пряма, груба към този момък и неговото чувство? Петко Тодоров иска да оправдае това отношение с отколе познатото, известното, което не привлича младите. Те двамата се знаят от деца. Сега нищо у Дончо не ѝ е непознато и с нищо той не я интригува. Те са се разминали в житейските си позиции. Тя иска живот като на Христо. „Знам какво мислиш, какво ще ми кажеш знам. . .“ „Мене дивото ме тегли в сърцето. На питомно ми е сито сърце.“ Рада е решителна, смела, отдайна, жертвена. Тя обича като Христо. За разлика от тях двамата Дончо е самостоятелен и слаб. Неговото признание на чешмата звучи като молба. Рада проявява жестокост към чувствата на Дончо и го унижава. „Не мога да слушам да ми хленчат“, на което Дончо не се разсърдва. Думите ѝ сякаш не засягат гордостта му и той отговаря: „Глас да имах, заплакал бих, дори да чуеш какво ми е наболяло от сърце.“

От безсилието на несподеленото чувство Дончо ще стигне до омраза към Рада и до престъпление. Един комплекс от противоречиви чувства — любов, слабост, ревност, завист, които ще го доведат до гибел.

В първите схватки между Христо и Дончо проличава не само разликата в характерите им, но и разликата във възгледите на двамата. А възгледи и характери са взаимозависими. Човек не може да се отстрани толкова в себе си, че възгледите му да бъдат нещо съвсем отделно от неговата психология. Те взаимно се обуславят.

Най-напред Христо го укорява за неговата несамостоятелност и слабости. „Ти и тук мислиш, ще се намери някой като уста Драгана да ти вземе страна“, на което Дончо отговаря: „Аз не сбирам като Коняра дружина мома да карам. С Биляркиния син не съм ходил по седенки и черкова на своя глава не смятам да дигам.“

Тук явно Дончо атакува непокорството на Христо. Неговият индивидуализъм и егоизъм, набраният бунт в душата му, българската му гордост и смелост, въставането срещу традицията. От думите му разбираме, че Христо не е доволен от тази църква, която градят, „половината в земята“. Той иска църква на своя глава да вдигне, насред мегдана, на площадката до стария дъб. Всички да я видят, за гордост на българското име, народ и вяра. За него църквата е израз на непокорството и съпротивата срещу робството, за свободата на духа. Но не всички мислят като Христо. И той отговаря на Дончо: „А ти само, което ти е на пай, него пазиш. Черква под земята правиш, да има къде да се къташ, ти и другите като тебе.“ Тук Петко Тодоров въвежда темата за еснафската сигурност и спокойствие, за удобството да се живее. И когато започва свадата за Рада, тя извиква: „Ами аз да не съм ви останала от някого стока, помежду си да ме делите?“

Не за любов става дума в тази сцена, а за онова, което пречи на любовта, което изправя хората един срещу друг, самотни и зли, или ги превръща в стока. В ранни времена е започнал процес, социален процес, който разделя хората на собственици и други, които нямат нищо освен своята гордост, която честолюбиво пазят срещу социално силните.

При този социален разрез на отношенията Петко Тодоров рисува и без поезия любовта.

Дотук като че ли всичко е съвсем ясно. Но идват зидарите, разширява се социалният обем на драмата. Сговор между тях няма. Първоначално вината, разногласията помежду им те прикриват със съперничеството между Христо и Дончо заради Рада, което разделя зидарите на две групи. Но авторът загатва и други причини.

Както видяхме, на Христо тази църква не му идва присърце. „Една дупка изровихте там — проглушихте с нея света“ — казва предупредително Христо. Той иска църква на площада не само да се венчее там с Рада, както видяхме. Христо има други възгледи, други разбирания. Индивидуалистичният дух в него прелива в едно чувство за пълна и безкомпромисна свобода срещу всяко робство. Тази църква, до половината в земя, е компромис със свободата, компромис с националното чувство и с поробителите. Той иска всичко или нищо. Христо е лишен от умерения, трезв разум на дядо Милко и останалите зидари. Да се направи, макар и малко, и скромно, но да се направи нещо, което да обедини хората, да им даде вътрешни сили за род и вяра. Касае се за различни жизнени позиции.

Уста Драган, най-старият от зидарите, е и най-консервативен. У него има някакъв фанатизъм към традицията, към дадената дума, към установения от векове порядък. „Тъй ли бяхме ние някога пред по-стария, пред майстора?“ Той е в постоянен конфликт с майстор Брайно не само защото той покровителствува Христо (Драган държи на Дончо), но защото не е съгласен с поведението на младите и с нежеланието на майстор Брайно да вземе страна в спора между Христо и Дончо.Но дали това е всичко? „Защо се делякаме с майстора“ — се пита сам Драган. „Защото не ти върви по водата“ — казва Христо. Явно причината не е само Рада. Майстор Брайно е мъдра, уравновесена, хармонична личност. За него градежът на църквата е едно българско духовно дело. То е много повече от една постройка. Майстор Брайно гледа на своята работа и на работата на зидарите като на изкуство, не като на занаят, а като на творчество, което не само гради църква, а преобразява хора, сочи пътища, обединява народните сили.

Драган е мрачен, затворен, фанатичен скептик. Него го тревожат ежбите между зидарите, които той сам подклажда. За него като че ли има някаква сила извън всичко, която руши разбирателството между тях. „С ежби храм не се гради.“ Религиозен, у него липсва вяра. Той не вярва нито в хората, нито в себе си, нито в бъдещето. „Нали са тези ежби между нас, зидарите. Нали е тази, хаджиславовата в селото. . . . По-напред кърджалиите я събориха, вдругиден субашът ще дойде и ще ни накара сами да я съборим.“ Това е цяло мировъзрение. Зидарите се лутат между двамата и в споровете, и в работата. За Драган тази църква е много. За Христо тя е нищо. „Ако изгори, по-хубава ще ти вдигна“ — му казва той.

Но дали това е цялата истина за неразбирателството между зидарите? Този отговор иска да ни даде второ действие.

Следващата сцена, която започва с ревността на Христо, за да стигне до повторното и страстно признание към Рада, в което той иска „мало и голямо да трепери за нея“. . . „да я обградят хората и пазят“. . . Христо иска те да се разберат като свободни и волни хора в света. „Там сред селото щяхме да я вдигнем и свод отгоре като корона щях да сложа. . .“ И по-нататък: „Всички щях да сбе-

ра и пак всеки, като се изправи в нея, да сети самичък сърце си на място. . . В тази вази черква исках да вляза с тебе аз, да завъртят полилея над главите ни — сватба да изкараме за помен на цяло село.“

В следващата сцена между момите и момците ние чувствуваме въпреки жизнерадостната младост тежкото и загрижено съзнание на хора под робство. Най-добре характеризира тяхното положение Първият момък. „Като вълци — от една страна кърджалии, от друга — турци. А сега с кого по-напред?“ Те са сами, наново са заплашени от кърджалиите. Турците са безпомощни. Те трябва сами да се бранят. Воевода ще им бъде Христо, а не Дончо, заможният, консервативният, който все на старите държи. Силни и свободни са тези български синове. И кърджалиите — казват те — все наши ги водят.“

В селото имало две дружини — Дончовата и Христовата. Първа мома казва: „Досега все за моми се гонеха, сега и Дончовата, и Христовата дружина наедно тях ще бранят.“

Момците ще бранят с пушки селото, а в това време църквата трябва да се построи. Остават броени дни до четиридесетте — срока, който е дал субашът. В такова повишено напрежение, градирано, но не събитийно свършва първо действие.

Под стария дъб на мегдана зидарите ще продължат свадите си. Но какво искат те за себе си? Защо наистина не са сговорни? Защо непрекъснато между тях възникват спорове и ежби? Това им тежи, но те са безсилни да спрат разприте, както и да ги обяснят.

Още с появата си във второ действие уста Драган казва: „Ще ида долу при църквата, ще подхванем нашите разправии чак до тъмна вечер, ще се прибера.“ Тежат му на майстор Драган разправиите, гнети го липсата на сговор между зидарите. Но той е един от главните виновници за кавгите помежду им. Но защо? Нещо ги тегли към разногласие. Църква градят, за да се почувствуват всички едно цяло и колкото повече изграждат, толкова повече се разделят помежду си. Едно трагично противоречие между действителността и реалността на символа, който въплъщава тяхното дело. „Защо? — се пита майстор Драган — сами ние не знаем. Защо са се отделили кърджалии, та нали са от нас. Да ни палят. Защо са разделили Дончо и Христо селото, защо се ний делякаме, когато вече ножът е опрял до кокала?. . . В тежки ежби и неразбории божи пръст се показва и ни сочи. . .“

Майстор Брайно — просветеният, хармоничен човек, чийто чук пее в ръцете му и създава красотата и духа на това дело, също недоумява: „Нашите неразбории и сам господ от небето да слезе, не може ги проумя.“ „Двама на един ум няма в селото“ — казва зидарят Михо. Каква е тази невидима, непреодолима сила, която разделя зидарите? Нещо друго тегне над главите им освен робството, освен кърджалиите, освен свадата между Христо и Дончо. Необяснимо, извън тяхната власт и воля. Някаква орис на несговорчивост и скептицизъм витае тук. Уж нищо няма, а има нещо неразбрано и безсилно. От една страна, една реалност, която боде в очите, от друга — нещо друго, неясно за самите тях. Но може би тук е и реализмът на Петко Тодоров. По повод на Гогол Белински казваше, че когато художникът усеща нещо преходящо, тогава реалността непременно включва в себе си момент на нереалност. Гогол изобразяваше неразумната действителност като нещо реално съществуващо. И заедно с това — призрачно и вътрешно мъртво. Може би тази призрачност, която Белински повтаря, се явява художественият способ да се изрази това „движение към нищото“, за което „с дълбоко прозрение е писал Хегел“. Като че ли в реализма на Петко Тодоров има нещо такова. Той не изяснява добре и докрай нито причините, нито възможностите за преодоляването на тази сила, по-скоро „ирационална“, отколкото разбираема, която висне над зидарите. Може би затова, защото той е

преплел в живата тъкан на пиесата мотиви еднакво силни, значими, своеобразно уравновесени и едновременно, които не позволяват доминиращ мотив.

Прав е Боян Ничев, когато казва — тези три фази, през които преминава самосъзнанието на много народи. Петко Тодоров чрез сюжета на драмата е събрал в един миг религията, националното чувство и индивидуалното самосъзнание. Тази именно симултантност на тези категории и тяхната относителна равностойност и желание у автора да ги уравновеси, без да сложи ударението на което и да е от тях, са попречили на Петко Тодоров да изясни докрай и причините на всичко, което става в тази битово-социална пиеса с неговите герои и със самата действителност. И все пак едва ли това повече и пространно обхващане на вътрешните измерения на драмата и реализма на произведението, за които говори Белински, могат да се изчерпат с този отговор.

Но спорът между зидарите не е така безразборен, както изглежда на пръв поглед. Явно основната причина не е, както те оправдават съперничеството между Христо и Динко. Зидарите и преди са били в свади. Така че сега конфликтът между Христо и Динко за тях има анекдотичен, временен характер. По-трайната причина е друга. Сблъскват се противоположни възгледи, християнски и жизнени позиции. От една страна, най-старият зидар Драган, от друга — майстор Брайно. Останалите зидари се люшкат между тях и дават право ту на единия, ту на другия. Така че причините са не външни, а у самите зидари.

Но съществува една особеност, която придава именно драматизма на спора, несъвместимостта между покорството и чувството за национално достойнство, както отбелязва в книгата си за Петко Тодоров Любен Георгиев.

И двете страни искат да бъде построена църква. Тези, които градят символа на българската вяра, са разколебани в собствената си вяра, в своето безсилие да изгладят недоразуменията си. Един парадокс, наситен с драматизъм—и вътрешен, и външен.

Вече отбелязахме много от чертите на майстор Драган. Той най-силно желае да бъде изградена църквата, винаги е готов да работи, докато „може да държи чука“. А след всяко остро скарване отива да продължи работата си. И все пак той не вярва, че така, както стоят нещата между тях, „къщата“ ще бъде завършена. „Най-напред хората трябва да бъдат сплотени — мисли той — и за това е нужна жертва.“ Старият зидар смесва староверски християнски представи с езически. Човек трябва да бъде вграден в основите (не се знае откъде произлиза това поверие, но това става драматична основа на пиесата „Зидари“. И не толкова самото вграждане и смъртта на Рада, колкото мотивите за него).

Уста Драган изразява, тревожен и фанатичен в своята вяра, че трябва „чиста вяра“, „изкупени грехове“ от зидарите. „Тогава темелата на постройката ще бъде здрава, защото бог ще тури темеля на името си върху тях.“ У него има мрачен фанатизъм и скепсис, една суровост, която идва от фанатизма. Тя ражда мисълта за жертва и смърт. Нужно е единство, но е нужно и изкупление. Всички причини, които разделят зидарите, трябва да бъдат изкупени, защото те са грехове. Няма велико дело, което да не бъде възмездено. Уста Драган смята, че единството, колективът е велико дело, което не се постига без жертви. Но за него всичко това е колкото нещо реално, толкова и ирационално. Религиозният фанатизъм у него е по-силен от общественото чувство и в това е неговото противоречие.

На тези предразсъдъци и староверство е противопоставен майстор Брайно. Той не обича командите, той иска съзнание, колективистично съзнание, добра воля, вяра в труда и делото. Това е, което гради според него, останалото руши и делото, и хората, и църквата.

Макар че е още много рано, някъде в началото на века, когато се развива действието, но в образа на майстор Брайно има нещо общо ренесансово и съще-

временно наше, възрожденско. То е още чувство, което ще се оформи по-късно в съзнание. Но у майстор Брайно в борбата между зидарите то е позиция. И когато Драган казва: „Тук виждам ние сами си ядем главите — църквата няма да я бъде“, майстор Брайно отговаря: „Аз ще я дигна, както по цяло пригоре съм заселил толкова колиби и села, тъй и църквата ще дигна. . . С тези, които вярват в чука си и вървят подир мене. . . Ще дойдат! Старите ако изгубиха вяра, те не са!“

Едно още неизградено българско съзнание, непрекъсната действеност, неумолимост пред делото характеризират вярата на майстор Брайно. „Додяло ми е приказки да слушам. С приказки не се изказва туй, що аз искам тука да направя. Чукът — с него ще издигна храм, в който всички да сбера и примиря.“ Той защищава младите. . . Иска да ги остави спокойни, свободни. Без вяра и свобода нищо не се гради. Те имат други разбирания, които майстор Брайно уважава и не смята, че от това страда неговото достойнство. „Зидар, който има господ в душата си, няма никога да остави честта му да падне.“ Но за какъв господ става дума? Не за този, в който вярва Драган. И двамата вярващи — те имат различни „религии“.

Майстор Брайно се противопоставя на всякаква вражда. „Ти за жертва пак захващаш“ — казва той на Драган . . . — И после с укор: „Когато няма сговор между зидарите, трябва им жертва, за да ги свърже.“

Неговата вяра е друга, българска. „Не знам аз закон такъв си. Каквото са вложили в душата ми бащи и деди, него ще откъсна от помислите си и ще го издигна. Аз виждам вече сградата издигната и натъпкана със свят.“ Ето как майстор Брайно разбира традицията, противоположно на Драган. Миналото, което е станало настояще. За него да гради църква и да се бие в Балкана е едно и също продължавано дело. И затова той, който винаги е покровителствувал свободния дух на Христо, ще възкликне: „Сега го проумявам вече — не само църквата гради — за по-светла църква е роден той.“ На което Христо отговаря: „С порасnало в боя сърце, като се върнем, пак ще градим, майсторе.“ Ето къде е истинската вяра, която носят младите заедно с майстора Брайно, а не вярата на Драган.

Третата линия, която е още един „отговор“ на онова, което става между зидарите, са младите, нарамили пушки-кавали, които отиват в Балкана кърджалии да пресрещат, да запазят род и вяра, та и църквата да могат майсторите спокойно да градят и изградят докрая. Не може да има готовност за съпротива, ако нямаме оформено българско съзнание, вътрешна празничност, осмислена човешка храброст. Тук вече става дума не за жертва, а за подвиг. Жертвата не е изгода, нито нещо външно. Тя е, както казва зидарят Михо, „всеки от нас да къса самичък от сърцето си“. А подвигът да откъснеш себе си целия в името на своята вяра, в народа си, в себе си, в българския си род. Това са центробежните и всеобхватни сили на младите, български национални сили — съзнание, както казва д-р Кръстев.

Но те различно се насочиха — едните в центробежна посока на епичното, необятното, другите затворени, търсещи изкупителната жертва и страдание, възмездие за нещо неосъзнато докрай, но жестоко. Някакво молитвено самобичуване, което ражда идеята за жертвата и спасението.

В образа на стария уста Драган Петко Тодоров е обрисувал драматичния процес, мъчителното раждане на националното самосъзнание, изпитанията на духа, раздвоението. Петко Тодоров обича тази тема — на борбата между старите, закостенели, унизително обезличаващи личността състояния между робската психика. „Като му паднем на молба (на турчина), глава няма да побие на кол“ — казва Драган, и новият дух майстор Брайно отговаря: „Църква не е това милостиня да изпросиш. Нея трябва да стоиш и да я отстояваш.“ Голямо е разстоя-

нието в мисленето и в националното самочувствие у двамата герои. Във „формите“ на тяхната вяра.

Но Драган също строи тази църква, която не се изпросва, а се отстоява. И това е противоречието у него. Той гради нещо ново, но със старо съзнание, с дисциплина и готовност, но и с чувство за мистична жертвеност. Не самопожертвователност, а жертва, вградена в основата на църквата, жертва-символ.

Младежите отиват по-далеч и от майстор Брайно. В тяхната готовност за борба има поетическа прелест, наивност и саможертва. Това е вече българско съзнание. Тук нямаме вече противоречия между дела и мислене. Но и самото мислене още не е революционно, стихийно неорганизирано, е израз на нов дух и светоусещане.

В известен смисъл във второ действие сме изправени между три социални сили, три пласта в процеса на изграждането на българското съзнание. Единият на уста Драган и зидарите, които проявяват слабост, колебливо съзнание и мълчаливо съгласие за вграждане и за чужда жертва. Другият — майстор Брайно, където нямаме противоречие между мислене и дело — дело-символ, мислене-образ, и третият е на младите, които искат „голямата църква на площада“, свободния български дух, който отстоява своите права в реално бунтовно действие.

Тук изниква и индивидуалистичната тема, която носи не само свободолюбивия полет, но и нещо разрушително.

Наистина погрешно би било да се слага цялото ударение на пиесата върху индивидуалистична основа, да се свързва с някои идеи на Петко Тодоров от покъсно време. Но не е правилно съвсем да се отхвърли тази тема в пиесата и драмата да се разглежда изключително в сферата на социалните стълкновения.

Вярно е, че нейната структура предлага и друго „делене“ на една широка социална картина на тогавашния живот, в която можем да включим и Драган, и майстор Брайно и в това вътрешнопротиворечиво социално цяло да противопоставим само младежите.

Но и у младежите съществува индивидуалистично раздвоение. Тоест противоречие между едно колективно и индивидуално съзнание.

Петко Тодоров е напипал много добре пулса на това далечно време и ни е представил младежите не като организирана сила, а като сбор от отделни лица, обединени около една временна цел, продиктувана от робството. Това са по-скоро отделни съзнания, това са борци сами за себе си и заедно в една неравна предстояща битка, с много черти от манталитета на първите чети на нашето хайдутство.

Затова и тук въпросът за този, който ще ги води, добива първостепенно значение. Те трябва свободно да го изберат, да решат да му се подчинят, да проявят индивидуална дисциплина. У всички тези борци и най-много у войводите им е имало един индивидуалистичен порив, който ги е отвел в Балкана. Те сами стихийно са се противопоставили като организиран колектив на робския „порядък“ и сами са въстанали срещу него и социалния ред. Те всички в лицето на войводата. Но войводата е имал качествата да застане над всички, да утвърди самочувствието им като индивиди и като национално съзнание и да мъсти (индивидуалистичен порив) на поробителите.

Както виждаме, индивидуалистичното съзнание е характерно за младите в този период на събуждащо се национално чувство и начална съпротива срещу поробителя и кърджалиите. В този смисъл не само Дончо със своята постъпка, която е и честолюбие (в него има нещо незряло, наивно и момчешко), но и Христо, и Рада носят определено индивидуалистични черти, които са по-широки и мировъзренчески.

След всичко, което казахме за Христо, трябва да добавим и неговата склонност към единоборство, характерна за индивидуализма на романтиците с тех-

ните победи и дуели, сила и ловкост. Христо сам ще се справи с Коняра, който веднъж е победил, който е изменил на рода си и е станал кърджалия, за да мъсти на своите, които са го унизили.

В непокорството на Рада виждаме същите черти на индивидуалистичен бунт, жажда за свобода и свободен избор.

Но рисувайки с трагическо участие тези свои герои, Петко Тодоров същевременно се отнася и критически към техния индивидуализъм. Ние чувствуваме, че в периода, в който се намираме, исторически прогресивната сила е майстор Брайно и хората около него, към които принадлежи и старейшината на селото дядо Милко. Те са земни, реални, с дълбоки корени в живота на селото, в постепенната настъпателност на просветеното българско съзнание, с колективистичната сила и устойчивост на делото, което вършат. Неслучайно дядо Милко говори във финалната реплика на действието като отговор на отхвърления Дончо, че самотникът, т. е. романтическият индивидуалист, предполага изключителна личност. А тя е винаги сама и не може да си намери място, изритната извън света. Тя е непълноценна за общото дело. Колективното съзнание като нараснало народностно съзнание — ето за какво се бори селото.

Петко Тодоров, от една страна, романтически издига индивидуализма на най-личните си млади герои, от друга, с историческия си поглед и с романтическия си подход ги отрича. Една противоречивост на реалността, а не на автора виждаме в отношението между младите герои и останалите, които в действието са сложно заплетени. Търсено е някакво уравновесяване на идеите, без преднина на която и да е от тях, но богато, сложно и поетично. Такава е самата действителност и нейното движение. Дядо Милко казва: „Селото ли да умиротворявам, църквата ли да гледам или момците да слушам.“ Това е противоречивостта на един реален процес и неговото драматично движение към свобода.

В ремарката към трето действие авторът отбелязва: „Трети ден сутринта.“ В същност самата драма се развива в три денонощия, наситени с толкова много събития и напрежение.

Предполага се, че с тази ремарка авторът иска да подчертае именно повишаващото се напрежение на това действие, неговата кулминационанна яркост и събитийност. Това е постигнато. Но ми се струва, че трагическата тема за вграждането (езическа и християнска), жестокостта и милосърдието, които живеят в душите на зидарите, е предадена в „антракта“ между трето и четвърто действие.

Въпросът обаче се свежда и до това, че трето и четвърто действие са някак „затворени“ сами в себе си по отношение на предхождащите ги. Откъде идва това впечатление? От това, че темата за жертвата почти отсъствува или се явява съвсем анекдотично в останалите действия. Тя плахо се появява у Драган и отминава без следа. Тя не е колективно съзнание. Тук тя има още инцидентен характер и е разбирана различно. На два пъти в драмата се говори, че „жертвата — това е „да откъснеш нещо от сърцето си, от себе си“, т. е. като съзнание става дума да жертвуваш нещо от себе си, т. е. да стигнеш до саможертва. За уста Драган е необходима тази саможертва, но за него тя може да бъде и чужда жертва, за изкупление на греховете и за божия милост.

Тази тема се явява в предидущите действия като плах отговор на безизходицата, в която са изпаднали зидарите, и на чудото, което може да ги спаси от тяхното собствено безсилие да се справят с вината си. Те се обвиняват един друг, но източникът на кавгите им остава неясен и за самите тях. Като че ли разрушителното се явява по-силно от градивното с неясните си причини. Робското в психиката им, предразсъдъците, смесицата на верски и езически начала, липсата на път един към друг, разприте им са границите на едно „саморазрушаване“. Това съзнание като че ли още повече издига идеята за колектива, на неговото творческо начало. На тази парадоксална драматична основа Петко Тодо-

ров гради сцените между зидарите. Една инерция, една вековно тласната вътрешна сила, едновременно обусловена и освободена, ги движи.

Но дали без робството и без враждата между Христо и Делчо и без Рада и кърджалиите тя пак нямаше да съществува? Раздорът е по-силен от сплотеността, която иска воля. На този въпрос Петко Тодоров не дава задоволителен отговор. Аргументите на едните и на другите се обезсилват в душите на зидарите.

От една страна, Петко Тодоров рисува тази необяснима сила на разделението между тях, от друга — неговият социален реализъм го води към историческа и ситуационна обоснованост. Той търси обективните причини на противоречивите процеси, които се извършват в душите на героите. Ето защо той вмъква още едно „доказателство“ — страха.

Раздорите между зидарите продължават и в трето действие. И още в началото на действието се обуславят от степента на страха. „Пукат пушки, не се знае дали младежите ще издържат.“ Зидарите мислят за бягство. На тази основа се разделят Иван, от една страна, и Георги и Стойко, готови да захвърлят чуковете, както ги е захвърлил вече Дончо. Всеки има своите основания, но никой не е оправдан от общата идея на пиесата. Но не само Дончо, а и майстор Брайно е захвърлил чука. Това е крайната разложителна постъпка. Сега, когато вече покривът е готов, когато сводът, кръстът, който, „когато над ръта слънцето клюмне на запад, сянката му трябва да се простре от черквата до селото“, старият майстор не издържа. И той, който вярваше, че неговият темел е „сложен на здраво място, и мало и голямо ще се изправят пред олтара и тяхната вяра и сговор ще закрепят темела“, загубва вярата си. Това става в последния миг. Духът не издържа, разложението в съзнанието е пълно.

Темата за вярата, за сговора, за последиците от неговата липса, стотиците явни и скрити причини се оказват фатални в пиесата.

Старите напускат работа, готови в страха си да се разбягат, ежбите им са отбили всяка отговорност и чувство за дълг. Те се разпадат на единици, безсилни, сами, слаби и в паниката си те тръгват към Балкана с трепереши ръце, захвърлили чуковете. Майстор Брайно захвърля чука, без да му трепнат ръцете. „Двадесет и пет години аз държах този чук. И не се опря на него ни дърво, ни камък, ни вода, и огън. И сега не е увяхнала ръката ми — самичък го хвърлям (Захвърля чука си през зида на черквата).“ „Заровете го в земята. Няма да похвана чук, не ща да черня вече зидарската чест. До ще време — друг ще го подеме. Той да гради черкви, каквито трябва и както подобава.“

Настава кризисен миг на още по-голямо разложение след постъпката на стария майстор. Той е събирал хората, укрепвал е вяра и род и сам е вярвал в тях. И сега се е разочаровал. В страх и свито сърце са работили майсторите. Не са вградили те своя дух, своето българско съзнание, сякаш инерцията ги е водила да завършат черквата, а не градивното чувство да завършат едно голямо дело преди всичко в душите си и да го дадат на селото като озарение, като нещо цяло и единно. Не издържа майстор Брайно и в дванадесетия час хвърля чука.

Напрежението на действието расте и от това, че остава по-малко от един ден („до залез слънце“), когато църквата трябва да бъде готова, за да не бъде наново разрушена от поробителите. Момчетата се бият, за да могат зидарите да градят. Но те капитулират. Духът, който трябваше да олицетворява тази църква, на външна скромност и непоколебима вярност, сега ще рухне. Какво би станало, ако и младите биха постъпили така?

Малодушието ражда безволие, безволието е добра почва за внушението на всякакви цели, разумни и неразумни, но винаги оправдателни.

Настъпва часът на разложението и раздорите. Това, което вече бе станало в душата на Дончо, сега е в душите на повечето от тях. Един Иван се мъчи да

отстоява на своята вяра и своя дълг пред делото, но и той след отказа на майстор Брайно се примирява.

Всичко това говори за кризис на съзнанието. Петко Тодоров рисува именно процеса на надживяването и надмогването на този кризис и същевременно го отразява. Той ни рисува не само настъпателния процес на просветлението (майстор Брайно, дядо Милко, Христо), но и на противодействието, националното просветление вътре в душите на героите и вън от тях — обективната реалност.

Конярът и Петровата щерка доброволно са се потурчили. Селяните са още на границата на две съзнания. Индивидуализмът на героите, при което често надделява честолюбивият егоизъм над общото дело и колективното съзнание, за чието изграждане и укрепване се гради именно църквата, или на последно място насилието и страхът, атмосферата на робството и диалектиката на процесите, когато именно престъплението и издевателствата раждат и рушат съзнанието и съпротивата и се явяват климат за нови идеи, насищат цялата атмосфера на пиесата.

Тези процеси и тази атмосфера, облъхани от неповторима българска поетика, която идва от народните песни, опоетизираната старина и неспокойния дух на българина, Петко Тодоров е предал с неподражаемо майсторство. И колко много поезия е вложил той в тази драма! Толкова, че бих я нарекъл произведение на поетическия реализъм. При съвременни условия тя би се отличавала с целия реквизит на натурални подробности и насилствени сцени, на драстични драматични удари. А тя е така дискретна, вглъбена, където всяка болка е издигната до поезия на душата.

Самата тема на жертвата, която казахме, че излиза на преден план неочаквано или малко късно, защото не е органическа тема на цялата пиеса, се отличава с една смесена сила на мистика, отчаяние, насилие, изкупление, страх. . .

Когато майстор Брайно хвърля чука, на преден план излиза Драган. За неговия фанатизъм и консерватизъм настъпва подходящ момент. Той използува разколебанието в душите на зидарите. И докато майстор Брайно се учудва как така стана, че „в душите им капчица вяра не е останала“, Стойко му отговаря: „Каква вяра искам от тях, когато те хем чук трябва да налагат, хем към кърджалиите да надават ухо, хем да се озъртат накъде да бягат.“

Драган използува малодушието, вътрешното капитулиране на зидарите. Някои от тях все още работят с дълг, но не и с дух. Липсва вече сила и творчество, както искаше майстор Брайно. Така в началото те са градили тази църква. Но във фанатизма на Драган има и дух, и вяра. Това е мрачна, догматизирана вяра. У него има нещо „абсолютно“ и жестоко, християнско суеверие, езическа жестокост. Самият той мистифицира ставащото около тях. За него Христо и Рада са пречки с тяхната любов да се построи църквата. Той ги отделя от общото именно заради тяхното свободолюбие, духовно непокорство и смелост. Човек на установения порядък, на традицията и закостенелите форми на мислене, в основата на които стои един староверски догматизъм, те са бунтовници, разрушители, необуздани „чужди тела“. Той упреква майстор Брайно, че не иска покорство от Христо, че му позволява да руши колектива, организираната работа на строежа. Смята Рада за причина на разделението между зидарите. Едни поддържат Христо, други — Дончо заради тяхното съперничество.

Но ако става дума за кавгите и неразбирателството между зидарите, това не е единствената причина. Тя е комплекс от причини, на някои от които се спряхме. Но в драмата има нещо непреодолимо, съдбовно, нещо, което сякаш стои зад героите. Нещо мистифицирано, което ги прави безсилни и безволни срещу собственото им разложение. Сякаш някаква невидима, осезаема сила предизвиква раздорите между майсторите. Никаква добра воля тук не може да помогне. И в момента, в който зидарите загубват волята си, той се намесва именно със

своята мрачна вяра и силна воля. Драган намира добра почва сред разколебаността и страха на зидарите, за да върне темата за жертвата. Езическото тук е, че жертвата е дар на бога и търсена милост, християнското е в това, че тя е изкупление чрез „откъснатото от себе си, от сърцето си“. Християнската жертва е самопожертвователност. Тези две начала — езическото и християнското — са слети в едно в представите на Драган.

Ако става дума за изкупление, тогава се касае за грях, т. е. за лична вина. Но за майстор Драган те всички са еднакво виновни и е нужна една жертва.

Ако става дума за жертва — дар на боговете, това означава колективно измолване на божията милост за нещо, с което хората сами не могат да се справят или да отвоюват. Тези смесени — езически и християнски — представи са създали епоса за жертвата и вграждането в нашия фолклор.

В словата на Драган, който убеждава зидарите в необходимостта за жертва, има някаква „богослужебна“ риторика, нещо между молитвата и езическото заклинание. „Ние се връщаме към теб — ето жертвата.“ И ако дотук чувствуваме езическия страх и измолване, то в последните думи „жертва, откъсната от нашите сърца“ — от сърцата ни, открити пред тебе, вече се чувствува християнската молба и смирение. „Ние вярваме и се молим, простри десница над нас.“

Такъв сложен и противоречив характер има съзнанието за жертвата у зидарите, пък и у самия Драган въпреки крайностите на фанатизма му.

Зидарите се съгласяват „да откъснат нещо от сърцето“, да пожертвуват една от жените, която първа ще отиде на строежа да занесе обед на мъжа си. Никой не знае коя ще бъде тя. Кой ще понесе жертвата. И те вече са се съгласили на това. Те са смутени и разтревожени, но за отказ от решението никой не говори. Те разбират само колко обичат жените си и как са прекарали живота си с тях. Те са част от сърцата им.

Интересно би било, ако авторът, за да засили драматизма и противоречията, би довел на строежа най-напред например жената на Драган. Експлоатиран сюжет в драматургията, особено романтическата. (Да си припомним „Кралят се забавлява“ на Юго.) Но с идването на Рада се вижда нелепостта на тяхното решение, в което има нещо егоистично и престъпно. В своята засилена тревога те егоистично спасяват себе си и жертвуват невинната девойка — годеница на техния другар, който сега, вместо да стои в село, се бие за тях с кърджалиите. Не жертвата, а вината ги обединява и те я довършват в църквата.

Това е заострена драматическа колизия, характерна за романтическата драма, която от гледище на един обществен и човешки морал няма оправдание, но служи за вътрешно оневиняване на бездействието на зидарите. Те не помагат на разкаялия се Дончо, който иска да спре Рада да влезе в църквата. Те мълчат. Едно престъпно безмълвие. Те порицават красотата. За тях Рада е красива „грешница“. „За туй момиче всички бяха забравили и господ, и службата си към него“ (Драган).

Но какво е всичко това — жертва или престъпление? Когато страховете преминат, когато опасностите бъдат отстранени, когато зидарите ще погледнат на себе си, през себе си и свободните си воли, тогава ще се разкрие цялата престъпна грозота на деянието. Тогава на мястото на страха ще заговори съвестта.

Но това вече е в четвърто действие. Това е ехото на трагичните събития, когато нищо вече не може да бъде поправено.

Но Петко Тодоров тук е разкрил и една друга идея — естетическа. Зидарите, както казахме, не строят къща — те творят храм. Заедно с храма градят и себе си — храм в себе си, църквата на селото. Тук Петко Тодоров направо преплита темата на работата с темата на творчеството. Те трябва да завършат едно дело колкото материално, толкова и духовно. Те тук не са занаятчии. А, както ги вижда и майстор Брайно — творци. Те влагат своя дух и своето съзнание.

Градейки църквата, те се самоизграждат. Но с принесената невинна жертва те се саморазрушават.

Тук Петко Тодоров очертава границата между работа и творчество. Творчеството като духовна, съзнателна, материално въплътена висока идея, нравствена и естетическа. Всичко, за което говори майстор Брайно, е израз на тази идея. Той гледа на строежа на църквата като нравственост (народно самосъзнание) и като изкуство, въплъщение на естетическа позиция, израз на красотата и свободата на човека в едно.

Трагедията на зидарите е именно в това разделение между работа-дълг и дълг-творчество. За творчеството са нужни не само ръце и чук, но и вяра в една нравствено-естетическа идея. За работата е достатъчно занаятчийското майсторство, битовото задължение. Когато заменят вярата със страх, те са вече само уплашени занаятчии. Когато я имат, те са творци на ценности, исторически и естетически.

Тази вътрешно идейно-естетическа лутаница на зидарите между майстор Брайно и Драган е също източник на конфликта в пиесата.

Всяко творчество иска не само вяра, идея, но и самопожертвователност, не примиренческа, а активна, борческа.

Тази тема за самопожертвуване в името на една идея (нравствена и естетическа) виждаме въплътена у стария майстор Брайно. Тя е обратната страна на капитулантството на зидарите. Тя е и у младежите, които знаят, че отиват в неравен бой, но никой не иска да мисли за това.

Но Драган превръща тази самопожертвователност в чужда идея и в чужда жертва. Той разделя тези две начала и загубва себе си и твореца в себе си. Загубил себе си, той погребва и личността си. Разпадането на зидарите е изразено именно чрез жертвата.

Те изгубват своя нравствен и естетически идеал.

Четвърто действие е „след няколко дни, вечерня, на Задушница“, т. е. в деня на мъртвите. Тогава, когато ние преценяваме нашите постъпки спрямо тия, които вече не са между нас. Това още повече засилва и без това мрачната атмосфера на действието. Църквата е завършена, но сега зидарите ги обединява само чувството за обща вина. Жертвата не донесе сговор между тях, нито единство в селото. „Сега зидарите се кумят на една страна, младежите — на друга.“ И няма радост между хората. И не искат те в църквата да влязат. Едва е събрал дядо Милко оттук-оттам да има, колкото владиката пред кого да служи. Но не искат зидарите да влязат в храма, който са градили. В себе си те са го разрушили. Мярка се призракът на Рада. „Не е църква то, дето ни мъчат видения и те не свърта. Дето ще можеш спокойно да си отвориш сърцето, за да погледнеш бога.“

Заговорилата съвест у зидарите означава, че неусетно те отдавна са се отделили от старите вярвания и че не по този начин се постига единство и църква гради. Друга е вече и вярата в бога, и вярата в нещо друго. „Вместо да ни сбере, тази църква ни раздели“ — казва дядо Милко.

И не можем наново да си обясним и след принесената жертва, защо сговор между майсторите няма. Тук Петко Тодоров засяга една тема, за която споменахме и която се отнася до нашата национална характерология и критичното му отношение към нея. „Тъй си е тя нашата, българската, дядо Милко“ — казва Третият момък. — „Да се доберем до нещо — през огън и вода ще минем. Като се доберем, скръстим ръце. Оле-ле, що сторихме! Цял живот да има колай българинът на брата си да взема душата — кога да умира, като наведе глава, сякаш го притискат греховете на цял свят.“ Трудно се преодолява робската психология, трудно се достига градивното колективно съзнание. Така че в продължаващите разногласия сред зидарите, а може би сред хората няма нищо мистично, а само

социално. И все пак това е констатация, а не отговор. Петко Тодоров пази тайната, ако въобще я знае, и тя остава неразбулена и неразгадана докрай.

Трудно се съчетава индивидуализмът с робската психология. Това противоречие изживяват зидарите. „Роб църква не гради — казва майстор Брайно. — Една дупка да се завре в нея.“ Нали тази църква е до половината в земята, едновременно символ и на робството, и на свободолюбивия български порив. Едно реално и обективирано противоречие, пространствено решено, израз на душевната диалектика.

Но Христо не е роб. За него всички са неволници с вързани ръце. Като романтически герой той търси единоборството, но няма нито един, който да излезе насреща му. И когато Дончо му разказва, че разкаян, е искал да върне Рада, и никой не му е помогнал, Христо казва: „И най-върлият ми душманин, само нему ли домиля.“ Той се оказва сам срещу всички. Но робска противоречивост няма в неговата душа. Сега той блуждае.

Тази финална сцена е наситена с два гроба — на Рада и убития бунтовник, — с тъмните усои на огрялата луна. Определя я една романтическа баладичност. Но Христо няма да остане тук. В своята самота той чувствува огромна сила. „Никого нямах и нищо не ща“ — свободата на самотника. Но за в бъдеще той няма да руши, той ще гради. Творческият, естетически идеал заедно с вътрешната му свобода гори в душата му. „Камъни отвред ще събера и тя ще ме научи как с вяра в себе си черква да дигна. . . Нова черква, моя черква.“ Може би това е особеност на българския индивидуализъм.

В тази своя силна, дълбоко реалистична социална и поетична драма, наситена с романтически идеализъм на едно настъпващо борческо време на просветленото съзнание на българина, Петко Тодоров е засегнал доста основни и важни теми, които и до днес ни вълнуват, и ги е изразил със спонтанна поетическа сила. Тук образите са реалистично изваяни и същевременно опоетизирани, дори в отрицателните черти на един Дончо например има поетика и не само при него. Страданието не изключва престъплението, нито заблудите, но то „облагородява“ субективната вина, придава ѝ съчувствуващи черти.

Трябва да се съжалява обаче, че Петко Тодоров е търсил равновесието между отделните теми и повече поетически сгъстените, отколкото психологически наситени постъпки на героите си. Затова рисунъкът някъде е акварелен, другаде маслен, на много места — ескизен.

Той е построил действието не само на разкриване на темите, но и на тяхното скриване. Не е избягнал някои екзистенциални същностни страни на индивидуалните и колективните съзнания и на ярката конфликтност.

Ако се върнем отново към пиесата, бихме открили не една от засегнатите теми в тяхната противоречива двуизмерност, макар че дълбоко психологическите пластове на образите и конфликтите в тях неособено и докрай занимават автора. Той мисли едновременно проблемно и поетически, като свързва в едно в сложна стилистика, стойности и категории, които и сега ни вълнуват. Така че това умело изразено далечно минало върви в крак с нашия век чрез стойността на характерите, на конфликтите, на българското начало и на човешката проблематика в едно тревожно съвремие и бележи връх поетичен и мъчно достижим в нашата драматургия .

ГЕОРГИ КИРКОВ В ЮЖНОСЛАВЯНСКИ КОНТЕКСТ

Лилия Кирова

Речем ли да поставим Георги Кирков в по-широк контекст и обърнем ли поглед към младите южнославянски литератури в края на XIX и началото на XX в. — време на духовен кипеж и граждански вълнения, ще видим, че богато разцъфтява сатирата. Утвърждава се и суровият съдник Стоян Михайловски, и високоетичният Алеко Константинов, и порицателят на покорното отношение към властта Радое Домановић, и „хроникьорът“ на обществените нрави Бранислав Нушић. . . Не само нашият пролетарски хуморист Георги Кирков, но и цяла броеница от балкански творци на синора между двата века показват по самобитен път болестните форми на „модерната цивилизация“. Ярки хуманисти, те ненавиждат насилието, деспотизма, полицейско-бюрократичните произволи, верноподаническия страх и ни представят рисунки, наситени със сатирична експресивност. Изправени пред лицето на новия гешефтарски морал, който знае да купува всичко, пред смразяващата бруталност на тия, чийто девиз е „Сега му е времето“, писателите не могат да заемат позицията на неутралитет. При това именно политическият живот е в центъра на творческото им внимание. Тъй като политиката се оказва своеобразен кристал, през който могат да се видят същностните черти на времето. Най-характерната особеност на сатирата през този период е, че тя е неразривно свързана с обществено-политическия живот на полуострова. От една страна, този живот я подхранва с обилен материал: от друга — тя се утвърждава като динамична художествена структура, чрез която се осмислят аномалиите в действителността.

За обществените процеси на славянския Юг в края на миналото столетие са характерни редица противоречия, чийто „двигател“ е именно „двигателят“, чрез който се реализира комичното. Големият скок от „века“ на патриархалността във „века“ на буржоазната цивилизация изостря противоречието между привидната жизнеспособност и логичност на новите социални норми и истинската им същност, което е източник и на комичното.

Накратко самите особености на социалния процес на полуострова, непоследователността в циклите на развоя му, липсата на дистанция във формите предоставят материал за разнообразната хумористична проза и сатиричните формули на южнославянските творци, дават „канавата“ за весело-тъжния им смях. Типично балканските предпоставки на обществено развитие създават естествената среда на „маймунствуването“ в живота и на смешните „приключения“ на негативните обществени типове.

Препрочитайки „смешилата“ на Кирков и алегоричните разкази на Домановић например, между които има толкова много сходства, аз си мисля защо все пак формите на комичното се оказаха едни от най-динамичните форми, чрез които писателите откликнаха на нагорещената атмосфера в онази историческа

епоха. Докато романът се оформя като жанр твърде дълго и бележи напредък едва в последните десетилетия на века, то малките гъвкави форми — мемоарът, фейлетонът, разказът, очеркът получават голямо разпространение много по-рано. Ако тези форми са жанрове „за първа и пряка белетристична реакция, ако те отразяват преди всичко непосредно тематично живота и проблемите на едно общество, романът — както подчертава Б. Ничев — следи живота на това общество като цяло, с поглед към глъбините му, стремейки се към философски обобщения, към социално-психологически синтези и нравствени присъди“[1]. Очевидно при ускореното развитие, при смешението на явления и компоненти от различен естетически и исторически порядък, с една дума, при своеобразните условия на балканското развитие романът не може да се формира като „епос на частния живот“, както се формира европейският роман, и в средата на XIX в. достига най-големите си постижения. Не чрез друго, а чрез кратките ударни жанрове писателите успяха да откликнат най-бързо на животрептущия съвременен материал. Те нетърпеливо подбираха факти и епизоди от всекидневния хаос, реагираха бързо, с „моментни снимки“ на вътрешнопротиворечивата действителност. Откликваха незабавно и рязко демонстрираха своята оценка на обществените аномалии. В произведенията им се налагаше непосредственото и темпераментно реагиране на действителността. Неслучайно и Р. Домановић, и Бр. Нушић, и Ал. Константинов, и Г. Кирков използуваха действения литературно-публицистичен жанр на фейлетона за сатиричната характеристика на новите „херои“. Пресъздавайки тогавашния живот, повечето от тях дадоха воля на едно изобличение — бичуващото. Сатирата им придоби особени интонации — тя алармираше тревога за заплахата от изгубване на „здравия смисъл“, за всестранна поквара на съвременниците им.

Действително още през миналия век младите литератури на балканските славяни са категорично отрицание над негативни обществени проявления — духовната беднота, назадничавостта, скъперничеството, „вариклечковщината“, критикувани от Йован Стерия Попович, Бранко Радичевић, Петко Славейков, Любен Каравелов, Йован Йованович Змай. Комичното извира от поведението на „нотабилите“ с европейска грамотност, на онези, които тичат след чуждото и забравят родното. За социалната глъбина на критицизма през миналото столетие допринасят писатели като Змай и Петко Славейков, почувствували и разкрили застрашителните последици от първородния грях на формиращото се ново общество — жаждата за пари. Силен е и духовният присмех над битовите прояви и балканската ни „неблагонравност“. Същевременно някои писатели показват, че вековният бит в изостаналите балкански селища постепенно се променя — изчезват консерватизмът, невежеството. В творбите на Йован Стерия Попович и Петко Славейков откриваме низ от герои, коренно различни един от друг, но все членове на балканското общежитие с неизбежната за него културна примитивност. Това, което акцентуват Каравелов и Вазов, вече във втората половина на века е, че черупката на бита се пропуква. За това говорят свадите между русофили, англофили и франкофили на „българите от старо време“, споровете около „восточния вопрос“ на сопотските „чичовци“ — неспокойствието на времето влиза в кръвта на тези герои и те асимилират „европейското“. Казано накратко, писателите детронират с много хумор закостенялото в бита и утвърждават победата на новите жизнени форми. Когато вкусват обаче от проблематичността на новото развитие в последните десетилетия на века, нещата се променят. Изострилите се класови различия са унищожили и последните остатъци от патриархалната сплав на обществото, от единните някога национални манифести. Затова комичното вече е отзвук на друго време. Цялата обстановка на социални

---

[1] Б. Ничев. Съвременният български роман. С., 1978, с. 5—6.

не на майсторите на смеха, чието внимание е привлечено от сходни явления в наситения с низки инстинкти „свободен“ живот.

Така например в произведенията на сатириците намери място мнимият парламентаризъм. През последните десетилетия на века изборната практика преминава през груби конституционни нарушения, върху нея налагат печата си обществената безпринципност и суровите партизански страсти. Очевидно не само у нас, но и в други балкански страни парламентаризмът е уродливо явление, при което несъответствието между форма и съдържание се оглежда в редица комически противоречия. Мнимата връзка между властта и народа, всичко онова, което по своята същност е само пародия на избори, стават все по-прозрачни. Паралелно с това се утвърждават и формите на иронична преценка и безжалостна критика на обществено-моралната практика. Сатиричните обобщения често напускат пределите на конкретния случай и се превръщат в обемни метафори за срамните изборни игри (Нушич, Константинов, Доманович, Сремац, Кирков). Преходът от идеалното към реалното кара Бр. Нушич и Ал. Константинов да осъзнаят твърде рано задачата си на художници, които ще съдят за превратния свят около себе си не по официалните съобщения, парламентарните речи и дворцовите хроники. Конкретността на адресите им помага във фейлетони като „Бай Ганьо прави избори“ и комедията „Народен представител“ чрез различни модификации на сатиричното да дадат цялостна картина на лъжливия парламентаризъм от онова време. Двамата писатели притежават рядко развита впечатлителност за смешното, затова под критическата им лупа попадат много бързо избирателните методи и фалшификации.

Ще отбележим, че у Нушич откриваме и едно лаконично обобщение за порочността на буржоазната парламентарна система и цената на „народното доверие“, за чиято „доставка“ говореше иронично и нашият Кирков. Това са думите на Срета: „Хм, народното доверие? И то е, братко, стока като всички други стоки. Туряш го на кантара, видиш колко тежи, развържеш кесията и си платиш. . .“ Самата идея на Нушич да сложи в „Народен представител“ под един покрив представителите на правителствената и опозиционната партия (тъй като противникът на Йеврем е негов потенциален зет) също така подсилва убеждението, че цялата избирателна система прилича на комедия. По-късно през настоящото столетие Нушич ще се върне към тази тема във веселите си фейлетони „Избраха ме депутат“, „Политически сватби“, „Палтото на депутата“, „Народен празник“, публикувани на страниците на вестник „Политика“. И с присъщото му умение за комедийна обработка на материала ще нарисува отново изборите и празните обещания на народните представители.

Споменатите произведения на Константинов и Нушич са не само в общия тон на злободневното изкуство от последните десетилетия на века, но с точните си идейни попадения са действена, остра политическа сатира. Те убеждават, че в онази епоха властта не е била сама по себе си цел, а чрез нея се е стигало до „келепиреца“. Който има на разположение народните представители, може да организира своята търговия, да печели съдебните процеси, да очаква от правителството синекурни длъжности, концесии за държавни гори и рудници. Такова е политическото верую на тогавашния среден парламентарист в огледалото на двамата балкански автори. Артистични и жизнерадостни — при всичките им индивидуални различия, — те следват един път за обрисовка на разноцветната галерия от посредствени „кандитати на славата“.

Далеч от народните интереси и обществените нужди, тези кандидати гледат на властта единствено като на извор за лично обогатяване. Те не могат да избягнат от будното око и на Георги Кирков. Сатирическата критичност на Кирковия поглед също е насочена към буржоазните депутати, на които народът служи за перде, зад което могат по-изкустно да плетат гешефтите си („Прокобявания

за през Новата година“), към смутения „народен избраник“, чиято дясна ръка е по-дълга от лявата („Вечеринката“). И предметът на изображението, и политическата насоченост, и реалистичният подход с елементи на сатирична хипербола определят близостта в творбите на тримата така различни писатели — Кирков, Константинов, Нушич.

Майстора се родее твърде много и със сръбския сатирик Радое Домановић по начина, по който разкрива политическото безправие на деня. И ако Ал. Константинов и Бр. Нушич успяха чрез сполучлива образна реализация и заострена отрицателна характеристика на героите си да произнесат присъда над прокичевци и байганьовци, то писатели като Домановић и Кирков разкриват вече една гротескна картина на балканския парламентаризъм, в която народните представители са кукли и марионетки, движещи се под палката на княза и правителството. Причините за точните попадения на сатиричните стрели на писателите са в политическата им прозорливост, пламенна страст и убийствено остроумие. В сатирата „Стратия“ на Радое Домановић изборната процедура е опростена — министърът на полицията „назначаваше, избираше вместо народа, така че народът не губеше времето си, не се грижеше и не мислеше за нищо“. В „чудната страна“, за която се разказваше, народните представители имат свой клуб, където се упражняват как да изиграят най-добре ролите си. Техните упражнения напомнят подготовката на театрално представление. А самото правителство пише „пиесата, която народните представители играят в Народното събрание“.

Като заостря негативните черти на цялостната дейност на Народното събрание — комедия, режисирана от „върховете“, писателят илюстрира истината за мнимия парламентаризъм. По заповед на краля например Народното събрание в Страдия може да приеме каквото и да е решение. Странникът разбира, че то е удовлетворило молбата на една госпожа да я обяви с десет години по-млада, отколкото е в същност — това е намек за кралица Драга, която била малко по-възрастна от крал Александър и датата на раждането ѝ била прехвърлена десет години по-късно в календара. Хиперболичното изображение не нарушава реалистичния метод на типизация на действителността. Напротив, сатиричното преувеличаване и изостряне способствуват за най-ярко разкриване характерните пороци на обществената действителност. Те изразяват, че през годините на диктатурата може да се случи и най-невероятното, и най-фантастичното. Както отбелязахме, нашият Кирков е близък до Домановић в театрализирането на парламентарната система. На страниците на подлистниците от първите три годишнини на „Работнически вестник“ ще намерим оценки от множество куклени спектакли, разиграващи се в българското Народно събрание. Така Кирков и Домановић, домогвайки се до гротескно-сатирично изображение, искаха да защитят малкия човек, унижен и потъпкан, да го накарат да види „привилегированите“ и „мъдрите“ като марионетки и глупаци. Идеята на Майстора да устрои марионетен сатиричен театър с участието на съвременните му политически фигури направи саркастичните му попадения особено унищожителни. По естетическия си смисъл марионетният спектакъл в неговите творби е карикатура на „свободното“ човешко поведение в буржоазното общество, на продължителните маскаради и комбинаторски пантомими.

В онази епоха произведенията на южнославянските творци са сурово обвинение срещу бюрокрацията. И Домановић със своите хиперболи и гротески, и Сремац, и Нушич, показващи дребното чиновничество в карикатурен вид, насочват сатиричните си игли там, където са уязвимите места на бюрократичната машина. Българските писатели също вземат на прицел облечените в административна власт — от най-малкия чиновник в регистратурата до властника в Държавния съвет. Много мотиви се повтарят — преди всичко корупцията на държавните служители или отрицателната роля на низшето чиновничество. Тези

добре уловени механизми в буржоазната машина подсилват социалната мащабност на сатиричните творби.

В произведенията на сатириците са на постоянен прицел и върховете на политическата йерархия — буржоазните министри от онова време. Ако Алеко в краткия си период на творческа реализация от четири години (1893—1897) само загатва за министър, „херой на мерзка драма“, то българският Ювенал Стоян Михайловски в своята „Книга за българския народ“ — една от най-ярките творби на нашия критически реализъм, открито демаскира министрите като врагове на народа. Както всички буржоазни властници, и тях поетът клейми, без да жали сили и енергия, без да пести краски. Избухлива, темпераментна натура, сам Михайловски влиза в конфликт с политически първенци в живота си, но никога не превива врат и запазва острата си възбудимост към обществените злини. Неговите оръжия на сатирик и моралист се източват още повече в динамичните житейски сблъкновения.

Директни са в Домановичевите удари срещу правителството. Министрите в „Страдия“ сякаш са поставени нарочно на такива места, които са противоположни на интересите им. Министърът на земеделието е библиофил, министърът на финансите — историк, а министърът на войната — смирен богомолец. Не са забравени и министърът на полицията, чието задължение е да устройва тържества, и министърът на външните работи, който не знае нито един чужд език.

„На кой език най-много четете? — попитах аз.

— На нашия език. Аз не обичам другите езици и не поисках да уча нито един от тях. А не съм и почувствувал нужда от чужд език. Специално за моята длъжност това не е нужно.“

И министрите — както Домановичевите народни представители — са пионки, движещи се по чужда воля. Безжалостната му сатира обезценява своите мишени, снизява ги до равнището на жалки автомати. Писателят, в чиято душа се е набрала толкова ярост, не може да се успокои, докато не изрече истината докрай.

Безсмислените занимания на министрите се преплитат с удобния им морален кодекс — през деня приемат с „весели и бодри лица“ многобройни делегации от народа, а през нощта устройват скъпи гощавки.

Те поразително напомнят министрите на Кирков, които също се грижат за „интересите на обществото“, но и редовно бъркат в държавната каса. В много фейлетони и разкази на Майстора се оглеждат хитрите им физиономии, които той рисува с вещата ръка на политик, с артистична лекота и сигурност.

Изобличителният патос, насочен срещу министрите, достига върхната си точка именно в неговото творчество. Той има по-силен афинитет от братята си по перо към жигосване „елита“ на властниците. Кирков особено детайлно „изследва“ природата на буржоазните министри и осмива преди всичко користолюбивите домогвания и „кръвнишкия“ им нрав. Никой сатирик от онази епоха не подчертава така сполучливо егоистичните помисли на тези високи особи. Те имат различни превъплъщения — появяват се като вълци, магарета, кукли, дресирани кучета — в гротескни пози, профили, движения. Родоначалникът на пролетарската сатира в България използува и старите жанрове в словесното изкуство — приказката и баснята (в които на животните се придават човешки мисли и страсти), за да обобщи художествено образите на тези зли кукли и марионетки и в реалната политическа действителност.

Стремежът на Г. Кирков и Р. Домановић да възсъздават необятния жизнен материал от онази епоха служи на разобличаващия патос в творбите им. С този патос е просмукано и изображението на „държавническите“ ламтежи, безличието и лакейщината на министерския съвет в две толкова различни творби като „Палета“ и „Страдия“. Когато зачестяват нападенията на анутите, Дома-

новичевият министър на войната нарежда войниците да се молят на всевишния за спасението на отечеството и . . .обръща особено внимание на температурата в казармите, за да се обезпечи „това най-съществено условие за развитието на войската“. В „Палета“ министрите бързешком и с кучешко послушание, но със същия „ефект“ решават най-сложните въпроси от външната политика. Не ще открием съществена разлика между „мъдрите“ решения на едните и другите. И все пак Кирковият акцент е повече върху „подобострастието“, с което те угоднически се кланят и облизват ръката на господаря си, вършат онова, що им се заповяда. А Доманович подчертава абсурдната логика в действията им, изопачаването на нормалните представи. И у двамата писатели гротескно-причудливите образи са не само смешни, но и страшни. Защото показват чудовишните отклонения от идеала в младите буржоазни държави. Наистина в профила на южнославянския сатирик от края на века доминират ядовито подигравателната усмивка, предупредителният гневен жест, болезнената въздишка. Той трябваше да посочи низкото, да назове с истинските имена онова, което го отвращава, да го покаже оголено пред цял народ. Едва по-късно други хумористични и сатирични дарования в балканските литератури щяха да преодолеят „утилитарната рационалност“ на комичното в края на века.

Несъмнено в творбите на редица южнославянски писатели се оглеждаха по сходен начин автентични черти на обществено-политическия живот през последните десетилетия на столетието. „Скитанията“ на мотивите за опаката страна на политическия бит тук могат да се обяснят не с естествените за всеки литературен развой влияния и рецепции, а със съзнателно насажданите в балканските страни сходни пороци на буржоазния либерализъм — политическа безскрупулност, кариеризъм, псевдодемократичност. . . В тази насока творбите на южнославянските писатели се отличават с богати интонации на хумора и сатирата. Твърде различни по художествената си физиономия, тези творби ни въвеждат в една и съща тематична сфера — демагогията и коварствата на буржоазните политически режими. Повечето от писателите се стремят да ударят в самите основи на буржоазната партизанщина. Така — понякога и несъзнателно — достигат до основните отлики на буржоазните политици. В сатирическа тоналност са издържани портретите на политиканите в Нушичевите „Народен представител“ и „Съмнително лице“, в Алековите и Кирковите фейлетони, в Домановичевите алегорични разкази. Ще открием много прилики в обрисовките им, много напълно съпоставими белези и черти.

Осмивайки двата последователни режима — народняшкия и либералния, — „безподобният“ политик Кирков, както другите писатели, атакува изчерпването на „идеалите“. Но у него престъпните машинации на буржоазните партизани са по-разнообразни. Той много духовито рисува хищничеството и спекулативността им. Да си спомним как в „Пред касапницата“ черният пес се промъква сред „кучешката пасмина“ от парламентаристи, произнасящи високи тиради и грабва кокала за себе си. В „Проект за един нов режим в България“ пък отправя стрелите на блестящото си остроумие срещу „висшата политика“ на буржоазните политици, в която „най-голяма роля играе прехвърлянето на милиони от бюджета в министерските джобове“. Политиканите имат „огромни джобове“, готови с най-голямо удоволствие да дадат прибежище на клета България“. Тук литературният историк не може да не забележи една интересна еволюция на изразните средства, свързана със социалното развитие.[4] Ако Вазов рисуваше десетина години по-рано „широките джобове“ на съвременниците си, у Кирков — хиперболата е вече от друг тип — либералнита партия разполага с „огромни джобове“, в които изчезва цялото отечество.

[4] Срв. Г. Цанев. Литературното дело на Георги Кирков. — В: На прелома между две столетия. С., 1971, с. 408.

И Кирков, и Домановић се ръководят от стремежа за „модификация“ на дребните, делнични факти до степен на обемни сатирически метафори, поставят ударението върху едни и същи черти в образите на политиците. Сходни са например сюжетните ситуации в Кирковия „Вълк водач“ и „Вождът“ на Домановић, в които е на прицел подлата политика на буржоазните водачи, заблуждаващи невежия народ. С рядък замах двамата са обрисували равнодушието и безразличието на тогавашните политически дейци към народните въжделения. Същевременно ако Кирков акцентува изключителната „инертност“, „разхлабеност, разпуснатост“[5] на буржоазния политик, добрал се до властта, то у Домановић тази разхлабеност и апатия достигат крайния си предел. Домановићевите политикани в „Страдия“ са се превърнали в безчувствени автомати, които не се трогват дори от вражески нападения. Жизненият девиз на небрежно махащия с ръка Кирков политикан „Карай, накъдето му излезе краят!“ („Размишления пред бъдещето“) може да бъде девиз и на „изморените от участието си в държавни дела“ Домановићеви герои, които прекарват дните си в другарски вечери, тържества в патриотични наздравици. Това ориенталско безразличие на Домановићевите и Кирковите персонажи е чуждо на Нушичевите и Константиновите герои, които са „свръхнетърпеливи“, жадуващи все повече келепирец.

Ала Георги Кирков, колкото и да е близо до Радое Домановић, по свой начин пресъздава характерните белези на буржоазните партии, които имат свой подробен летопис във фейлетоните и разказите му. Неговата критика срещу тях не е тотална — както при повечето от писателите, а е конкретно насочена срещу разновидностите на управляващите и опозиционните партии. Достатъчно е да споменем фейлетонната характеристика на главните буржоазни партии у нас в злъчната „Политическа зоология“. Безспорно Майстора, единствен сред сатириците от онзи период, воюва от упор като политик и социолог с марксически мироглед.

За да разкрие белезите на социалните отношения, да еманципира художествено обобщенията си за обществените язви, той борави доста волно с границите между реалното и ireалното, нарушава ги, минава без затруднение от действителното във фантастичното. Като представя гротескно негативните черти на политическите въжеиграчи, Кирков влага безкомпромисна присъда над съществуващите порядки. Предугадил сякаш пътя на сатирата през новия век, в която един от доминатните стилове ще бъде гротескният, той минава през „чудноватата“ зоология, марионетните представления и достига до фокусите и магиите. Търси се все по-едрият рисунък, типично гротесковото, неправдоподобното. Сравним ли Кирковите гротескни принципи на изображение с тези на Домановић, ще набележим редица различия, които засягат творческата индивидуалност и стиловите предпочитания на двамата писатели. Целенасочеността на Майстора, с която изпробва нови сатирични средства за целите на политическото нарушение, е неразривно свързана със стремежа му да отрази сложността на обществената структура, да съедини сатирата с новия марксически идеал. Общественикът и гражданинът изострят слуха и оръжията на твореца-сатирик.

Изследвайки литературния контекст на Кирковото дело, ще видим, че в обстойно разработената карта на политическия живот на южнославянските писатели в края на столетието намериха място и горчивите плодове от буржоазните управления. Буржоазната политическа система създава блюдолизци, подлеци, нищожества, „чилачета“ по думите на Стоян Михайловски. Нушич, Кирков, Домановић, Сремац поставят един общ акцент в тази тематична аналогия — моралното развращаване пропълзява и в низините. Лъжата и злоупотребите

---

[5] П. Тотев. Сатирата на Майстора срещу либерализма и общоделството. — В: Литературни статии. С., 1974, с. 42.

унищожават и последните следи от патриархалната добродетел и извечните стойности. Един чиновник в Домановичевата „Страдия“ ще се оплаче, „че е съчинил обвинения“ за държавна измяна срещу петима души от опозицията, а още не е получил повишение. Не може да не се забележи близостта на тези трагични „състезания“ по подлост с онези, които срещаме в Алековите „Разни хора, разни идеали“ или в някои басни на Михайловски — във фокуса на изобличителите са попаднали доносчиците и жалките люде, търгуващи със своята почтеност. Бр. Нушич също веднага схваща гибелните метаморфози сред низините в атмосферата на повсеместно разложение. В „Странички от Пожаровацкия затвор“ води читателя чрез верига от асоциации, за да стигне до алегоричния образ на вола, олицетворяващ „добродетелите“ на обикновения лоялен гражданин: „Бъдете мирен гражданин; сваляйте шапка на всекиго, който стои, макар с малко по-горе от вас, та дори и да ви надвишава само с рогата си. . . Ако с жена ви се забавлява някой голям чиновник, вие се направете, че нищо не виждате. . .“ Съществено, което иска да ни предаде сръбският писател чрез този фейлетонен тип, е духовната мизерия сред низините — култивирана от тогавашния обществен и политически живот в Сърбия. Дремиградските общински метачи на Георги Кирков също са готови за „подвизи“. Панчо Куюрука, за когото общинската метла е върхът на кариеристичните му блянове, може да погази и съвест, и правда. При това тези хорица не искат да се изкачат до височините на социалната пирамида. Подлостите се извършват в името на дребни повишения. Кирковият Панчо Куюрука трябва да изтика Кискуна, както Алековият помощник-регистратор — регистратора. Майстора, чието отрицание се допълва от силата на марксическата му мисъл, смело изважда на показ разнообразните метаморфози на подчинението и покорството. И би било неестествено идеологът Кирков, който винаги се стреми да посочва истинските врагове и приятели на народа, да не изобличи политическото късогледство на онези, „дето се оставят да ги водят като овце буржоазните политици, които са ги разорили и съсипали, а сега са си надянали нови маски — маските на доброжелатели и пак подканят народа да вика „ура“ и вдига прахуляка по мегданите“.

Показателно е, че докато редица български и сръбски реалисти идеализираха народните низини, скалпелът на побратимите на нашия Кирков работеше сигурно. В сатиричната хроника на епохата намериха място и малодушието, и нравствената поквара сред низините, превръщането на личното достойнство на „простия“ човек в разменна монета — тенденция, отбелязана още от Маркс и Енгелс в „Манифеста на Комунистическата партия“ като едно от „нововведенията“, които донесе господството на буржоазията. Фактът, че социалистът Кирков и балканските сатирици видяха този процес, бе потвърждение за широкия обхват на критично-комичното им изображение. С реалистична проницателност и неподражаема вещина те очертаха комедийния характер на зрелищата на най-високите и най-ниските стъпала на социалната стълбица — символ на всеобщия житейски фарс. Този широк размах на разобличение е важен момент в развоя на балканската и южнославянска сатира, важно нейно новаторско завоевание.

Трябва да обърнем внимание и на още един значим факт — произведенията на южнославянските сатирици правеха силно впечатление на масовия читател. Не само популярни творци, но и любимци на широката публика бяха авторите на „Бай Ганьо“, „Страдия“, „Народен представител“ или „Дремиградски смешила“. Съвременниците им се смееха неудържимо, защото им бяха близки тематиката и тенденциите на творбите. Защото в сатирическите сбирки се оглеждаше техният собствен живот; много неща бяха познати и изпитани на собствения им гръб.

Когато разглеждаме Кирков в южнославянски контекст, е нужно да подчертаем, че сатирата на писателя, насочена срещу хищничеството на новата класа, политическата корупция, бюрократическите и политическите самоволия, срещу похитителите на държавни средства, политическите хамелеони, насилниците на народната воля в същност бе тотална критика на тогавашните диктаторски режими, на устоите на социалната система, на „все и вся". Неслучайно нашият Алеко Константинов писа за своя Бай Ганьо: „. . . .Аз се старах да възпроизведа есенцията на печалната действителност." Щастливеца има съзнанието, че духът на неговия герой „лети и обгръща целия обществен строй и дава своя отпечатък и на политика, и на партии и на печат". В сатирически изобразения свят на пошлостта се оглеждаха по отделни куриози от действителността, а уязвимите страни на социалния строй, на целия обществен ред. Дори такива автори като Нушич — чиято сатира често бе маскирана с „гланца" на комизма или консерватори като Сремац, се оказаха в състояние да разбулят пороци, засягащи цялата система. Нушич неслучайно писа през 1924 г., че ранните му комедии „. . . се развиват на една много широка основа", че „рисуват цяло едно общество и цяло едно време. . ."[6] Ясно е, че през последните две десетилетия на миналия век редица южнославянски художници разрушиха илюзиите за буржоазнобюрократичното общество и поведоха битка със съвременността си. Тази битка бе подхранвана от една вътрешна повеля, от бистри извори на човечност. Затова така дръзко търсеха творците нравствените и социалните злини, всичко смешно и гротескно в човешките отношения. Вдъхновението им лежеше изцяло в суровата обществена действителност през 80-те и 90-те години. На тъмните страни и язвите на оформящото се общество те реагираха със смях — онзи оздравителен катарзисен смях на сатириците, който убива носителите на пошлостта. Произведенията им са наситени с обществено-политическата атмосфера на онова време, те са огледало на народното и политическото състояние в младите държави.

Потвърждение за това е и изображението на монархическия институт. Не само Кирков, но и останалите писатели, следкато разкриха в по-едри или по дребни мащаби общата буржоазна разруха, не можеха да не заклеймят и реакционната роля на монарсите. Сатиричното осмисляне на образите на „светлейшите" господари налага своеобразна багра на творчеството на Кирков, Константинов, Михайловски, Доманович. Изобщо антицарската тема в южнославянските литератури на границата на двете столетия получава голям тласък. Разработват се сродни мотиви, теми, идеи. Главната причина е в силно опозиционния дух на балканската интелигенция спрямо политиката на самодържците.

Многочислени нападки срещу „немския курс" на Фердинанд отправя „гръмовержецът" Михайловски. В 1903—1904 г. той публикува цикъл от остри статии против монарха, за една от които — „Потайностите на българския дворец" е даден под съд. По този повод в печата се появяват много статии в защита на „най-честния сатирик и публицист". Ал. Константинов също пише цял низ от злъчни фейлетони срещу „тевтонеца" („Херострат II", „Що значи народът ликува", „Тронното слово на белгийския крал", „Торжествующа България"). Още д-р Кръстев отбелязва, че „най-язвителен спрямо княза и най-безпощаден е бил сигурно Алеко, които имаше една неодолима омраза към него. . ."[7] Със същата изключителна за времето си смелост и Радое Доманович насочва изобличението си на най-висок адрес — срещу самия крал и кралица. По-други художествени измерения на образа на тиранина търси Георги Кирков. В „Палета", „Вълк-

[6] С. Паунович. Писци изблиза. Београд, 1958, с. 150.

[7] Княз Фердинанд и българската литература и духовен живот. — Мисъл, XII, кн. 4—5, с. 3737.

водач“, „Магарията на господина Фърдю Манафски“ той осмива с острота хищническата природа и вълчите инстинкти на българския деспот.

Несъмнено антинародните прояви на династиите на Кобургите или Обреновичите, коварствата на монарсите предизвикват неудържими гневни реакции у южнославянските художници. Но нито един от тях не може да съперничи на Кирков по идейна целенасоченост. Неговата идейност е от нов тип. Тя е свързана с марксическата идеология на „безпогрешния политически диагностик“. В творбите на Кирков животът бушува с неудържима сила. Те са огледало на всекидневния социален кипеж, сеизмограф на трусовете в политическата действителност. Духовитостта и проницателността, поетическото въображение и класовият гняв, безкомпромисната воля на изобличител са дъхът на сатиричната му проза и публицистика. „На нас не ни трябва гнило и празно слово, потапящо в самодоволна дрямка. . .“ — тези думи на Добролюбов би могъл да ги изрече и непреклонно честният Георги Кирков, принципният марксист, враг на либералната фраза и инертността. Както Димитър Благоев, така и Майстора вярва в ролята на художественото слово за класовото съзряване на пролетариата и активната пропаганда на социалистическата идеология. Затова и сатирата му се диференцира с подхода към действителността, оценката на жизнените явления, перспективността на изображението. Пролетарският хумор и сатира по-късно щяха да имат и други представители, но Георги Кирков постави здравия фундамент. На него му се удава с рядка пестеливост на изразните средства единствен сред балканските си събратя да изтъкне пролетариата като жизнеспособна класа, тласкаща развитието напред. (Та колко литератури, още в края на века, се бяха докоснали до социализма!) Отразявайки ранния етап на работническото движение, времето на социалното просветителство, Кирков изоставя обичайното за нашите критически реалисти натуралистично изображение на мизерията с нейните „масови“ жертви, със злощастните сюжетни развръзки. Той се разграничава от тях със специфичните си похвати за художествено усвояване на действителността и типизация на жизнените явления. Тук критичното изобличение и отрицание се допълват от конкретния му социален идеал, мирогледната му активност.

Георги Кирков се отличава и от южнославянските писатели, певци на социалната болка и мъка (Радое Домановић в селските си разкази, Янко Веселинович, Борисав Станкович). Не сълзите, покосените надежди, умъртвените блянове, обезценените нравствени добродетели доминират в твърбите му, а игривият хумор, бодрото настроение, гордостта от духовното възмъжаване и житейският героизъм на новороденатa класа. Не само изтощителният труд на социалните несретници се оглежда в творбите му, а и самочувствието на преобразените „роби на труда“.

Ако останалите сатирици не съзряха обществена сила с нова историческа перспектива, Кирков я видя, пое откритата защита на обезправените маси. И близкият до него политически изобличител Радое Домановић — като сънародниците си Сремац и Нушић, бе повече обърнат към миналото, към старите форми на живот. Сатирата му бе израз на ненавистта към човешкото робство и свободолюбиви, но неопределени в крайната си цел стремежи. Природата на възгледите не му позволи да види новите носители на социалния отпор, работническата класа. Писателят бе абсорбирал, от една страна, борбеното настроение на обществените слоеве, а, от друга — скептицизма на опозицията, че деспотизмът и бюрокрацията ще бъдат надмогнати.

Разделил се с партията, към която принадлежи, в края на краткия си живот Р. Домановић постепенно изоставя перото. В спомена си за Глишић, написан преди самата му смърт, той изтъква колко е тежко да се живее в общество „като тогавашното“, сред досадната врява на „политически цигани и слепци, които

просят милостиня пред различните партийни колиби — днес пред една, утре пред друга“. Облъхва ни неверието на човек, който е загубил упованието си в старото, но не е намерил нова надежда — въпреки че са налице обективните условия за това.

А препрочитайки „смешилата“, в които има толкова много любов към пролетариите, вглеждайки се в хумора на Кирков, ще почувствуваме перспективността на изображението — идваща от социалистическия идеал, от новата идейна платформа. Ако Доманович не успя да се откъсне от идеалите на патриархалното общество, Кирков пристъпва към своята критика като идеолог и трибун на социалистическото движение. Последователен в своите граждански убеждения, вдъхновяван от нов обществен идеал, пръв заговаря в проза за призванието на пролетария. Затова и в неговата сатира основният тон е ободряващ, просмукан от исторически перспективното разбиране за категоричната присъда, която тегне над „хапльовците“ и „чорбаджийската пасмина“, над съществуващия строй. Присъдата над този строй е сурова, но не подлежи на обжалване. Това е главното изобличение на художник с марксическо верую, сатиричното изображение на човек, който извежда на литературната сцена работника-социалист. Положителните герои на писателя — занаятчии, чираци, калфи — постепенно се разделят с еснафския манталитет, четат социалистически книги и се преобразяват духовно. Нейчо Чука, Ганчо Гайлето, Васил Азъла, Пройчо Гурбетя са решителни, упорити, смели, безкористни, с вътрешно достойнство. Тръгнали по новия, стръмен път, те носят една и съща мъдра философия. Въпреки немотията, нуждата и бедите, добродушните усмивки и приповдигнатото им настроение не ги напускат. Вроденият им жизнен оптимизъм, устремът им по пътя на окончателното освобождение ги сплотява. Непросветените, разоряващи се занаятчии, работници, шивачи, излезли от балканската „чаршия“, стават ратници за социалистическо съзнание, съдействуват за „свестяване“ на братята им по съдба.

При разкриване образите на пролетариите поразява неизтощимото остроумие на Кирков, силата на непрестанно бликащия хумор. Смехът му е ласкав, щедър, утвърждаващ. Така предшественикът на майсторите на социалистическия реализъм (самият той не може да стане негов родоначалник въпреки тематичния и идейния си принос поради отсъствието на определени обективни условия за появата на новия метод) успя да отговори на новите повели на епохата, показа по свой начин „безсилието на силния“. Всеки паралел между Кирков и другите писатели показва, че неговата сатира окриля, призовава, предизвиква. Напоена не само със сурова непримиримост към врага, но и с вяра в животворната сила на пролетария в „църквата на бъдещото общество“, тя се диференцира от произведенията на останалите балкански творци. Демократи по убеждение, смели и темпераментни натури, и другите писатели вземат на прицел обществените злини на времето, чудовищните произволи на полицейско-бюрократичните режими. Но всеки от тях има свой „компас“ и по различен начин си представя утрешния ден. Ако за някои писатели идеалът са старите патриархални форми, нашият Георги Кирков е застанал на противоположни позиции — от творбите му лъха увереност в победата над „грабителските тайфи“ и „бездушния режим“, в социалното равенство. В онази далечна епоха, когато може би единствената ластовица на днешния технически прогрес е дърводелската „фабрика“ на ул. „Софроний“ в София, в която машините се предвижват не от мотор, а от един измършавял кон с привързани очи, работникът влиза в българската литература — весел, находчив, уверен в своите сили. В южнославянската проза вече присъствува ново лице, пролетарият. Ако другите сатирици не видяха и не посочиха положителна сила — антиномия на байганьовщината и пошлостта, Кирковите жизнерадостни пролетарии бяха вече сполучлив кон-

трапункт на негативния персонаж в творбите им. Новаторството на Майстора е не само в новото му светоусещане, но и в способността да персонифицира с неповторим стил едничкия положителен герой на епохата.

Представителите на българската социалистическа литература Димитър Полянов и Георги Кирков, разбулили измамния блясък на новото общество и заклеймили го като враждебно на човека, имаха пионерска роля в южнославянските литератури в края на столетието. Не всичко в техните произведения бе еднакво резултатно в художествен смисъл. Ала Кирков извърши истинско обновление в сатиричната традиция, включвайки в зрителното поле на читателя нови възприятия, очертавайки с вещина противоречието между стремежите на буржоазията и пролетариата, несъвместимостта между социалните сили в онзи момент. С едрите си гротескови обобщения за пошлото и низкото той проправи нови пътеки в поетиката на балканската сатира. А Димитър Полянов бе един от първите, които заговориха в дидактично-пропагандаторски стихове за мисията на гордия и страшен пролетариат, за „Великото начало“, „лоста“, който тласка човечеството към „последния и решителен бой“. Поляновата желязна вяра в бъдещето носеше и Кирков, който „разпръскваше“ жестокостта на живота с артистичния си смях. Измежду всички сатирици, направили безпощадна дисекция на южнославянския обществено-политически живот, Майстора единствен показа апостолите на новия ден.

Ала попрището на сатириците не е от спокойните в живота. . . по-неумолимо, отколкото на който и да е друг художествен феномен се реагира на творенията на смехотворците, будната съвест на времето.

Ювенал е заточен далеч от Рим, където почива. Рабле, преди да изтърпи жестоко наказание, за щастие умира. Алеко Константинов е убит от ръката на своя герой. Радое Домановић и Христо Смирненски са покосени от „жълтата гостенка“ на 36- и 24-годишна възраст. Георги Кирков също си отива рано от българската литература — на 52 години.

Но в двубоя с действителността южнославянските сатирици излязоха победители. Те постигнаха оригинален синтез на национални, общобалкански, социални и психологически категории.

ЗА ВРЪЗКАТА „ЕТИЧЕСКО — ЕСТЕТИЧЕСКО“ В БЪЛГАРСКАТА КНИЖНИНА ОТ 20-те — 30-те ГОДИНИ НА XIX в.

Иван Радев

Духовният живот у нас през 20-те —30-те години на XIX в. усложнява своите форми и търсенията на литературата преминават под знака на Просвещението и просвещенските идеи. Усложнява се и характеристиката на нравственото, застъпвано и утвърждавано от книжовните творби. Продуктивните за втората половина на XVIII в. модели на религиозно-дидактичната и историографската книжнина с моралистичната си същност в началото на XIX в. продължават да заемат своето място. Обаче техните функции и роли са се модифицирали, за да гравитира въздействието им към форми, които свидетелствуват за тяхното завръщане към истинската им, еднозначна роля. Те постепенно загубват универсалния си характер и се вместват в руслото на само присъщите тям функции. Спрямо явленията и типа проблематика, които ни интересуват тук, религиозно-поведническите творби и историографските съчинения не са вече значещи, в тях не се отразяват съдбата и измеренията на нравственото като норма, като взаимодействие с естетическото. Материал за показателни наблюдения ни дават Вторият видински сборник и „Гражданско позорище“ на Софроний, „Рибният буквар“ на П. Берон, „Славянобългарско детоводство“ на Н. Бозвели, „Забавникът“ на К. Огнянович, „Месецословът“ на Хр. С. Николов, преводната проза, оригиналната публицистика, просвещенската поезия, документално-биографичната проза, където властвуват гражданската тематика, публицистичният патос, елементите на художественост. . .

Разслоението на формите, чрез които се утвърждава нравствеността, е в тясна връзка с усложняването на формите на самата литература. Доказва го категорично още творчеството на С. Врачански от първото десетилетие на века — жанрово многообразно, богато в тематично отношение. В неговите съчинения откриваме изявата на нравственото в няколко насоки, като е подирен опитът на чуждите литератури, възможностите на оригиналното мемоарно-документално и публицистично изложение. След него ще дойдат П. Берон, Д. Попски, Н. Бозвели, Н. Рилски, К. Огнянович, Хр. Павлович, Р. Попович. . . За да се превърне книжнината ни от 20-те —30-те години в една доста пълна и многопосочна картина на нравите в територия, където етическото като норма и внушение произтича от връзката му с естетическото.

Тук нямам възможност да се спра на всички форми, които имат системно-обхватен характер и свидетелствуват за еволюцията, която търпи взаимодействието между нравственото и художественото, придобивайки все по-ограничен и пълноценен смисъл. Ще засегна две от тях, свързани с опита на чуждите литератури. Първата обобщава явления, които доказват, че книжнината от началните десетилетия на века подема и утвърждава нравственото все още чрез

средствата и възможностите на дидактично-разсъдъчното. Жанровата му неуточненост е очевидна и тя проличава в наслова на отделните дялове в книгите на авторите-просвещенци: „умни ответи“, „добри съвети“, „философски мъдрости“, „нравоучителни изречения“, „различни мъдри изречения“, „различни истории“, „речи нравоучителни философов“. . . „Рибният буквар“ на П. Берон е типично и показателно явление. Но ако трябва да сме по-точни — със същата цел, в същия дух ние ги срещаме при Втория видински сборник на С. Врачански. Близостта между тия две съчинения в общия им съдържателен и структурен план е естествена. „Енциклопедичният“ характер на „Буквара“, за който говорят изследвачите, е преди това „повторен“, но не в плана на школското, а на общодуховното чрез „Разкази и разсъждения“ на Софроний. Така „добрите съвети“, както много сполучливо обобщава фрагменти от тоя род П. Берон, са първата стъпка към обективиране на нравствената позиция на просвещенеца. В абстрактно формулираните изисквания, които обобщават конкретното и го надмогват, Софроний, Берон, Бозвели, Огнянович, М. Кефалов, Р. Попович виждат опора, виждат фактор, който може да активизира българина, да го превъзпита и т. н. Те се оказват гъвкава жанрова форма на дидактичното — отворена в структурно отношение, без изисквания за строга композиция и завършеност, без симетрия на съдържанието. . . Така първата част на Втория видински сборник, носеща заглавието „Страхът от господа — начало на премъдростта“, е поредица от нравствено-поучителни късове, в които се включват религиозни моралистични максими и житейски практически съвети за отношенията в семейството, с околните. Афористичната им формулировка подкрепя техния предписателен характер. В същия дух са и „добрите съвети“ от „Рибният буквар“ на Берон. Ще посоча близостта между тия две важни за авторите си и за целия ни книжовен живот от първата четвърт на века творби, за да се осъзнае закономерният ход на търсенията и творческото съзнание на българина тогава, ориентацията му към сходни форми на въздействие:

Софроний	*Берон*
— „Не воздавай зло за зло.“	— „Не отдавай зло за зло.“
„Който много дума, он е многознайца и ложь.“	— „Който много хортува, я много лажи, я много бълнува.“
— „Който на другиму яма копай, он у нея легко пада.“	— „Който трап за другиго копай, себе си за вътре закопава.“
— „Не обещавай се онова, що не си возможен, че ще го сториш.“	— „Щото не можеш да сториш, нити да се вричаш, че ще го сториш.“
— „Почитай стария люде, почто и можеш стар да будеш.“	— „Почитай старите доде младейш, да почитат и тебе кога остарейш.“

Примерите могат да се увеличат. Близостта е очевидна и е възможно да се дължи на общ източник. Не е доказано. Но това не е от съществено значение. По-важното е, че в рамките на двете книги личните позиции на авторите и нравствените изисквания са обективирани в еднаква форма и изпълняват една и съща функция. Различията са от формално естество — при Софроний „съветите“ са включени в схемата на по-единно изложение, което се стреми към обхватност, което личи и от количествените показатели, и е подирена по-обстоятелствената им характеристика. При Берон „съветите“ са по-лаконично формулирани, с тежнеене към ритмизирани фолклорно-афористични форми (поговорките, пословиците) и това е последица от предназначението им за българското училище.

Израз на тази форма на утвърждаване на нравственото са не само първият дял на Втория видински сборник и „добри съвети“ в „Рибният буквар“. Ето в „Забавника за лето 1845“ от К. Огнянович има раздел „Нравоучителни изрече-

ния“ (с. 127 и сл.). Втората книга на „Славянобългарско детоводство“ (1835) от Н. Бозвели е почти изцяло изградена от нравоучителни максими и фрагменти. В преведеното от М. Кефалов съчинение на Ю. Венелин „Заради возрождения новой болгарской словесности или науки“ също има раздел „Различни мъдри изречения“ (с. 158 и сл.), формулирани в духа на познатото от сб. „Разкази и разсъждения“ и „Рибният буквар“. Ето типичен откъс: „Не присмивай се сиромаху: защото Злочестие и Доброчестие са общи, сиреч днес у мене, утре у другиго, и никога у никого.“

Като най-разгърната защита на нравственото под знака на дидактично-разсъдъчното от първите десетилетия на XIX в. е „Христоитията“ на Р. Попович (1837). Тук проличава усилието да се конкретизират принципите на „благонравието“, към което трябва да се приобщи българинът. Изискванията са в духа на непоклатимото предписание. Въпреки и преводни, несъобразени със спецификата на националния живот у нас, книжовникът Р. Попович застава твърдо зад тях, убеден, че чрез тяхното възприемане ще се стигне до високонравствено поведение и култура. Същността на съдържанието на „Христоитията“ е предизвиквала и осъдителните изводи на някои изследвачи, които виждат в нея утвърждаването на филистерски морал, на „морала на златната среда“[1]. Но не можем да се съгласим с друго едно твърдение: „Особено е допаднала тя на вродения български практицизъм и утилитаризъм, на пословичната българска спестовност, на нашата прекалено трезва и реалистична психика.“[2] Защото така или иначе намерилото място в „Христоитията“ е оставало в границите на нормативното, без да отразява непосредни черти на тогавашния живот у нас. Сигурно е истина твърдението на изследвачите, че на много места Р. Попович „се е отклонявал от гръцкия текст, като се съобразявал с българските условия, с понятията и навиците на нашите читатели“. Но това по същество не променя изолираността на нейните предписания спрямо българската действителност — те са били просто неприложими сред безпросветната маса българи и безсмислени сред издигнатите в културно отношение възрожденци. Защото първите са били чужди на такава платформа за изтънчени нрави, а вторите са нямали нужда от нея, тъй като усилията им са били премного погълнати от идеите, които претворяват в обществения живот.

Обективирането на нравствените изисквания чрез литературата от началото на века не застива само на нивото на „добрите съвети“, които знаем от първата част на Втория видински сборник. Другият раздел на „Рибният буквар“ — „Умни ответи“ — е също междинна форма за отдалечаване на нравствено директната му формулировка. Чрез диалога се прибягва до епическите елементи в овладяването на човешките постъпки. Ето типичен случай: „Солона попитаха: — Как може да се одържи едно царство? А той отвеща: — Ако гражданите се покоряват на началниците, а началниците на законите.“

Процесът добива нови измерения, чертае нови перспективи за приемственост и чрез включеното в раздела „Философски мудрости“ на сборника „Разкази и разсъждения“. Същия тип фрагменти застъпва в „Рибният буквар“ П. Берон под наслов „Различни истории“, К. Огнянович в „Речи нравоучителни философов“ от „Забавника“ (с. 53 и сл.), Р. Попович в „Кратка история на ония, които се поминуват и „Христоитията“ (с. 129 и сл.), Н. Бозвели в раздела „Повести нравоучителни“ ва Славяноболгарско детоводство (ч. II, с. 41—56) и др. В тях се срещаме с принципа, разтворен в случка от живота на исторически личности и църковни дейци, нравоучението е втъкано в човешка постъпка, която, макар и схематично пресъздадена, идва със своите повествователни елементи, със занимателното, с

---

[1] Вж. Б. П е н е в. История на новата българска литература. Т. III. С., 1933, с. 535—543
[2] Пак там. Т. III, с. 541.

вторичния характер на внушението. Твърде голяма е разликата между живота, който води читателят на Софроний, Бозвели, Берон, Р. Попович, Ат. Кипиловски, от живота на Платон, Ал. Македонски, Сократ, Аристотел, Сенека, Бюфон, Волтер, Наполеон. Но това е все пак „очовечената“ трасформация на идеала. Чрез занимателното за тях като конкретни личности се внушава по-убедително типът поведение. Още повече, че се срещат страници за живота и на западноевропейски дейци от по-ново време — Кювие, Наполеон, Волтер, Бюфон („славний французкий естествословенец“). Всичко това, поднесено със средствата на концентриращата в себе си и поука, и любопитство, и занимателност случка, е в руслото на повествование, при което нравственото достига до читателското съзнание и чрез „каналите“ на емоционално-сетивното. Истина е, че липсват връзките на „Философски мъдрости“ и „Речи нравоучителни философов“ с българската действителност, но така етическите принципи като внушение и изисквания запазват неотделимостта си от идейно-естетическия идеал на нашето Просвещение до 30-те — 40-те години на XIX в.

Поучителните фрагменти около живота на Платон, Сократ, Солон, Диоген, Аристотел („князът на древните философи, комуто главата обгръща общо. . . на човеческото познание“) са генетическото гнездо, откъдето тръгва прозата ни — и нейната преводно-подражателна линия, и нейната оригинална биографично-документална линия. Така, както ги откриваме в „Рибният буквар“, в „Забавника“, в „Христоитията“ и „Славяноболгарско детоводство“, те съдържат в неразчленен вид, т. е. в зародиш, всичко онова, което ще се разрасне в насоки на литературния процес през първата половина на века, ще се разслои и овладее специфичните си форми. В тия фрагменти има разказ, има автентичност, има обобщен опит, има наблюдения и присъда над нравите. Важно е и другото — че в основата на тия преводни фрагменти, на този интерес към чуждия свят заляга усилието да се активизира нравственият им заряд, възможността да се подпомогне формирането на нравствеността на българина под знака на общочовешкия опит.

Като имаме пред вид целия книжовен процес от началото на XIX в., сме свидетели на постоянно обогатяваната типология на нравственото в литературата. Еволюцията се откроява още в границите на дидактичното. При „умните ответи“ и „добрите съвети“ нравственото е формула, предписвана еднозначно. Вторият момент е не толкова последица от „разпадането“, колкото от разслояването на жанрово-структурни търсения. Той се проявява в „Речи нравоучителни философов“ и „Философски мудрости“, в „Различни истории“. Тук обективираната човешка постъпка е измерение за смисъла на нравственото — ситуация, която предполага поднасянето ѝ с възможностите на художествено-белетристичното. Авторовата защита на морала се улеснява и подпомага както от формата, така и от средствата — оживява реалното човешко поведение не като гледище, а в макар и схематичната си естествена картина. Най-разгърнат израз на нравственото в неговите дидактично-разсъдъчни форми чрез заетото от чуждите литератури е „Гражданско позорище“ на Софроний, „Рибният буквар“, „Славяноболгарско детоводство“, „Забавникът“ на К. Огнянович, „Христоитията“ на Р. Попович. . .

На същото ниво на взаимодействие на етическото с естетическото би трябвало да определим мястото и на баснения жанр, където йерархическата им обусловеност все още не е органична, не е осъществена по законите на пълноценното художествено изображение. Популярен жанр в античността, баснята познава свой разцвет и в десетилетията на Просвещението. За интереса към нея у нас свидетелстват: Софрониевият превод на 147 басни в 1802 г. (третият раздел на Втория видински сборник). Н. Рилски в ръкопис е поставил превод на 150 басни с биографията на Езоп, Неофит Бозвели в „Славяноболгарско детоводство“

има дял „Басни избрани“ (ч. II), П. Берон в „Рибният буквар“ — петата глава е „Басни — темсили“ (с. 51 и сл.). Малко по-късно П. Р. Славейков издава „Басненик“ (1852), Р. Попович — „Езопови басни“ (1854) и др.

Синтезиран човешки опит, пресъздадени трайни човешки отношения и състояния, с епическия си елемент („случката“) и с нравствено-поучителния („поуката“) баснята е сполучлива жанрова форма, чрез която възрожденският ни книжовник отреагирва и осъществява прехода от дидактичните формули на своите изисквания към тяхната художествено-белетристична зашифровка и внушение. Нравственият постулат тук е разтворен, обвързан е с пресъздадени, макар и в алегоричната им форма, конкретни човешки ситуации. Тук внушението тръгва по нови пътища, по пътищата на художествено-белетристичното си разгръщане и защита.

Обикновено теоретиците определят баснята като „епическо произведение“. Но нейна жанрово-специфична и структурна съставка е „поуката“, която нарушава чисто епическия характер на жанра и го налага с раздвоена насоченост. Именно поради тези му особености баснеият жанр е широко използуван у нас през първата половина на XIX в. — благодарение на тях той участвува в трансформационния процес на пренасочване и освобождаване от дидактичното за сметка на художествено-пластичното, на белетристичното. Раздвояването на опорните точки („случката“ — поуката“) все още оправдава разчленеността на внушението, макар и в една посока да са произтичащите от тях елементи, които го изграждат. „Междинна“ по своята жанрово-съдържателна структура, баснята в светлината на взаимодействието между нравственото и художественото поема ролята на „междинно“ явление, чрез което се осъществява преходът към пълноценните жанрово-стилови структури на белетристичното изображение. Двойното поданство на баснения жанр — опиращ се на конкретно разгърнати картини на действителността и човешките отношения в името на неприкрита, а еднозначно формулирана максима чрез втората си част, е осъзнавано от възрожденците ни, затова жанрът е застъпван от Софроний, П. Берон, Н. Бозвели до П. Р. Славейков.

Продуктивността си междинните форми от типа на „*поучителните разкази*“ и *баснения жанр* разкриват не толкова спрямо директната формулировка на нравствени принципи и изисквания, залегнали в „добрите съвети“, „умните ответи“ и „мъдрите изречения“, колкото спрямо явления от нов порядък, които постепенно открояват художествената плоскост на книжовния живот през първите десетилетия на XIX в. — *преводната и побългарена проза*.

При явленията на преводната и побългарена проза — чието начало пак трябва да свържем със С. Врачански и неговата „Митология на Синтипа Философа“ от Втория видински сборник — вече връзката и взаимодействието между етическото и естетическото променят своя характер. Нравствените принципи на книжовника са насочени към териториите на самата действителност, на конкретните човешки отношения. Моралистичният заряд се разтваря и сплавява с неоднозначни изказни форми. Не нравственият казус определя същността на нравите, а от тяхната картина трябва да произтече внушението. Нравствеността тръгва от живата човешка практика, а не от схемата за тази практика.

Със светската си проблематика и художествено-белетристичен характер на изложението творби като „Митологията“, „История на великия Александра Македонца“ (преведена в 1816 и 1820 г. от румънски език, в 1844 — от новогръцки от Хр. П. Василев), „Приключенията на Телемаха“ (прев. П. Т. Пиперов в 1845 г.), „Изгубеното дете“ от Хр. Шмит (от гръцки — Хр. Павлович в 1844 г.), „Индийска хижа“ и „Павел и Вергиния“ (прев. А. Гранитски), „Робинзон“ (ръкописен превод от Хр. Павлович), „Еничерите“ (прев. Ив. Богоров в 1849 г.)

и др.[3] не само внасят новото като насока, но способствуват за качествено новия облик на литературата като процес. Разширяват се тематичните, съдържателните, проблемните, жанрово-стиловите аспекти на този процес, осъзнават се нови негови възможности, нови социологични и нравствено-въздействуващи негови измерения. Превежданите повести и романи идват с белезите на друг свят, което ще рече — и с други механизми на взаимодействието между изискванията за нравственост и формите на тяхната защита.

В „Митологията на Синтипа Философа“ например откриваме публицистичната струя, но внушението ѝ остава на заден план, изместено от поредицата случки и сблъсъци, които завладяват със своята противоречивост и конкретност, с нееднопосочността на въздействието си. Центърът на връзката етическо — естетическо вече тежнее към художествено-пластичната защита на нравственото, свидетелствува за урегулирането му в духа на спецификата и изискванията на типа художествено изображение. Или поне предписателната природа на нравственото започва да се поглъща от художествено-пластичните, сюжетни и конфликтни ядра на повествованието — факт, който способствува за промените в неговото естество. Истина е твърдението на Афр. Алексиева: „Основното, което ръководи нашите възрожденски преводачи при избора на едно или друго художествено произведение, е преди всичко ползата от него, какви нравствено-поучителни възможности крие в себе си то за възпитанието на възрожденския читател. Така че основният критерий в това отношение е утилитаризмът, който е отличителна черта на просвещенската епоха.“[4] Че е така, проличава от задачите, които си поставя в програмата българското печатарско дружество „Промишление“ с преводите: „Да доставя на публиката полезни знания под формата на художествено и занимателно четиво.“ Формулировката на целите отразява и същността на предварителната нагласа, с която се тръгва към художествената литература. Това непретенциозно признание („да доставя на публиката полезни знания *под формата* на художествено и занимателно четиво“) е и безхитростна защита на познавателното, на нравствено-въздействуващото чрез преводните повести и романи.

Но по обективния си резултат преводите крият и една естетическа потенция, надмогват с внушенията си „основното, което ръководи нашите възрожденци“, заели се с издаването им. И това защищава още първата творба в тази насока — „Митологията на Синтипа Философа“ — при която Софроний едва ли напълно е осъзнавал разкрепостяващата ѝ роля в нравствено-естетическо отношение. Че възрожденецът от началото на века трудно се е откъсвал от директната формулировка на нравственото, показва първият публикуван превод на „История на великий Александра Македонца“ (1844), която преводачът Хр. П. Василев придружил със специално приложение „нравствие на историята“, където в „обобщена форма е представено нравоучителното значение на живота и подвизите на Александър Македонски“[5].

Свидетели сме на показателен случай, който документира преходните форми и раздвоеността на книжовника. Ненапълно убеден в пълноценността на нравственото въздействие на белетристичния текст, непроверил в духовната практика на българина възможностите на художественото, за да е сигурен, че е изпълнил задачата си, нашият възрожденски книжовник дава и публицистичен

---

[3] Все още липсва цялостна картина и литературоведческа характеристика на преводната литература у нас през Възраждането. По-важни проучвания са: Н. Андреева. Немската художествена литература в България през Възраждането. — Год. ВИТИЗ, т. 13, 1973, с. 133—214; Афр. Алексиева. Преводните повести и романи от гръцки през втората половина на XIX в. — Студиа Балканика, 1974, кн. 8, с. 219 и сл.; Николай Генчев. Франция в българското духовно възраждане. С., 1979, с. 293 и сл. и др.

[4] Вж. Афр. Алексиева. Цит. студия, с. 120.

[5] Пак там, с. 132.

израз на поуката от поднесеното преди това като разказ. Формата е оправдана и се налага от лабораторния характер на книжовния процес през първите десетилетия на XIX в. И тя доказва органичността, неотделимостта на преводната проза от хода на нашия литературен живот: „Тези преводни съчинения, включвайки се в органичния български литературен процес, се превръщат в степени на неговия възход и трябва да се разглеждат като факти на българската литература.“[6] Това твърдение се поддържа и от други изследвачи. Когато разглежда някои аспекти на преводната проза, Д. Леков справедливо напомня: „Неслучайно книжовниците от Възраждането възприемат преводната литература като съставна част от националната книжнина.“[7] Но на практика, защищавайки тезата, че белетристиката трябва да се свързва с творчеството на В. Друмев, Ил. Блъсков и Л. Каравелов от 60-те години, нашата литературна наука игнорира непосредното и продуктивно присъствие на преводната проза до 50-те години на XIX в. в естетическия развой и вкусове на българина. А това е една от двете линии на творческо изображение, която тръгва от началото на века чрез усилията на Софроний. Чрез нея се натрупва опит, усвояват се похвати и техника, изгражда се атмосферата за заживяване с възможностите на художественото мислене. Тук само маркирам постановката, че в името на верните по същество схващания за характера, ролята и неотделимостта на преводната белетристика от общия ни литературен живот трябва да се изясни картината на този първи етап на художествено повествование у нас, чийто качествено нов израз е постигнатото от В. Друмев, Ил. Блъсков и Л. Каравелов през 60-те—70-те години — но вече като втори етап от развоя на белетристиката ни.

Основополагащ характер в това отношение има преведената от С. Врачански „Митология на Синтипа Философа“, по-късно отново преведена и издадена от Хр. Павлович в 1844 г., чието второ издание прави Найден Хаджийованович в 1854 г. Макар и включена в рамките на Втория видински сборник, „Баснословието“ (както я нарича Софроний) е творба със свой облик и измерения. Така повестта се налага като явление, което чертае пътищата и мястото на цяла линия във възрожденския литературен процес.

Макар и скромна по обем на фона на общата книжовна продукция — до Кримската война според изследвачите са преведени 28 повести, романи и драми, — преводната литература започва да поема важни функции в утвърждаването на художествения релеф на литературата. Като имаме пред вид целия книжовен живот (публикувани и непубликувани творби), не можем да се съгласим с Г. Д. Гачев, че преводите съставят „тялото“ на българската книжнина. Но е истина, че това е един продуктивен дял, че върху неговата територия се проявяват важни черти и измерения на онова, което ще осмисли и подпомогне самостоятелните търсения на възрожденеца. Сензационно-приключенският и сантименталният елемент на сюжета и съдържанието, на отношението към изобразяваната действителност, както отдавна се е установило в нашето литературознание, улесняват възприятията на българина — благодарение на него творбата задържа вниманието, провокира паметта и любопитството. „Общо взето, преводите не съумяват да възпроизведат идейно-художествения свят на оригиналните творби... В най-добрия случай те възпроизвеждат случката, обстоятелството“ — обобщава за преведените от гръцки до 50-те години у нас романи и повести Афр. Алексиева.[8] Но това е закономерният и естествен етап на преориентация на творческото съзнание на българина към заживяване със света на художественото изображение.

---

[6] Вж. Г. Д. Гачев. Ускорено развитие на културата. С., 1979, с. 45.

[7] Вж. Д. Леков. Проблеми на българската белетристика през Възраждането. С., 1970, с. 13.

[8] Вж. Афр. Алексиева. Цит. студия, с. 150.

Преводната белетристика възстановява нрави от противоречиво естество — в нея откриваме проявите на нравственото с различен знак. От една страна, се откроява предпоставеният нравствен казус — някъде поднесен директно, какъвто е случаят с допълнението към „Александрията“, с отделни формулировки в „Митологията“. Въпросните съставки защищават моралистична тенденция, която в стилово-съдържателно отношение се реализира като публицистична струя, като дидактичен аспект на изложението. Заложеното в нея тръгва от оригинала, но отразява и схващанията на преводача. Тук трябва да търсим все още и оправданието на книжовната творба, заради целеното тук е осъществен и преводът, положени са усилия той да се съгласува с духа на времето. Вече конкретните картини, сюжетните ходове и скици на човешки нрави и взаимоотношения идват натоварени в някои случаи с белега на по-различно етично звучене. Но това по всяка вероятност невинаги се осъзнава от книжовника. Защото по-късно, при една нараснала степен на самосъзнание, каквото илюстрира П. Р. Славейков изобщо и което проличава в „Хубавинка Янка“, той се намесва и в случката, прекомпозира и произтичащото нравствено внушение. Затова сюжетът се отдалечава от своите „преварианти“ и добива сантиментално-дидактичен характер. А при Софрониевата „Митология“ сходни сюжетни ситуации застиват във формата на изходната си първичност, без авторът им (т. е. преводачът) да е осъзнавал тяхното противоречиво съотношение е предпоставения моралистичен казус. Това са „шегите“ на художествено-белетристичното във време и при творческо съзнание, което все още не е заживяло с тяхната специфика и амбивалентност, с иманентно заложените в същината им противоречиви форми на утвърждаване на нравственото в поведението на живия човек.

По обем, пълнота и убедителност на изображението в превежданите повести и романи натежават случките, илюстративният елемент, който поради самостоятелното си звучене и внушения изтласква на заден план предпоставената и в същност ръководещата преводача нравствена идея. По този начин в преводната проза етичното заявява за себе си в насоките на директната си формулировка, позната от „добрите съвети“, „умните ответи“ и „философските мъдрости“. А, от друга страна, по същото време започва своите „проби“ в сферата на художественото. Възрожденецът все още не е сигурен в пълноценната защита на нравствените си принципи чрез художественото, но той започва да осъзнава, че то му дава нов ъгъл, че то е по-богато внушение. Затова успоредява в книжовната си практика директната публицистична форма с формите на емоционално-въздействените.

Превеждайки белетристични творби от типа на „Митологията“, „Александрията“, „Приключенията на Телемаха“, „Бедна хижа“, „Изгубеното дете“, „Робинзон“, „Павел и Вергиния“, „Еничерите“, възрожденският ни писател илюстрира твърдението на Бахтин, че жанрът е „паметта на изкуството“. Защото в колективно-психологически план по този начин се заживява с възможностите и стилистиката на белетристичния жанр като количествени натрупвания, които ще дирят своето качествено проявление през 60-те години, но вече пресичайки развойните си линии с линията на оригиналната документална проза.

По този начин нравственото се отдалечава от формулата-предписание и се превръща в картина на нравите, в моделиране на типове човешко поведение, всеки от който реално присъствува в изобразяваната действителност. Но те се постигат вече с формите на емоционално-пластичното, на епически развръщаната картина на живота. Това е все още територия, която възрожденецът-преводач, а и читателят не познават добре, не са осъзнали нейната обозримост — какво може и в името на какво е нейното „може“. Но от контакта си с чуждите литератури и по-скоро интуитивно, по евристичен път нашите възрожденци започват да осъзнават неговата същност. Йерархически системата от нравствени изи-

сквания и системата от жанрово-стилови форми на книжнината се уравновесяват, започват да функционират в насоките на своята неразлъчимост, за което способствуват занимателните сюжети, делът на фабулата в преводната проза. Но не бива да се забравя, че върху пълноценността на нравствено-етичното внушение се отразява застъпването на една чужда действителност, чиито черти се разминават със спецификата на нашата. Сантименталните и хуманистичните елементи не са достатъчни да я актуализират в такава степен, та тя да разкрие и своето действено-преобразуващо присъствие. Трудно е да се уточнят периметрите на нейното въздействие, пластовете, върху които се наслоява като опит в душевността на българина. Но от съвременна гледна точка тя като че ли притежава ограничен социално-политически заряд за пълноценна намеса в тогавашната ситуация на литературния процес у нас. Социологическите аспекти на тази преводна белетристика са с твърде ограничен обхват на въздействие. Познавателните ѝ стойности във връзка с пресъздавания чужд живот и нрави са безспорни. Но не те определят включването ѝ в творческо-еволюционния облик на нашата литература.

Ограничеността на преводната проза в общия процес на литературата се обуславя именно от ролята ѝ на школовка за майсторство, за освобождаване от задържащите вериги на нравствената норма и еднозначния ѝ разсъдъчен израз. По този начин нравственото, до известна степен необременено от предпоставеност и публицистика, осъществява взаимодействието си с художественото. Но за съжаление ефектът не притежава пълноценния заряд за конкретно въздействие върху националното и социалното битие на българина от първата половина на XIX в. Защото този ефект застива на нивото на общохуманистични, малко абстрактни, сантиментално-романтични внушения, които не активизират осезателно гражданско-патриотичната същност на възрожденеца. Но косвено подпомагат формирането на нова духовност с присъщите ѝ морално-етични измерения и показатели в литературата — в света на личното, междуличностното и гражданско усилие на българина.

Пробивът е осъществен и за него дял има преводната проза. Нравственото в рамките на книжовния процес вече напуска терена на директно-предписателните си форми, за да се свърже с конкретните проявления на нравите. На постулирания нравствен принцип, който се налага със своята еднозначност при „добрите съвети“, „умните ответи“, „философските мъдрости“ и „басните“ чрез книгите на Софроний, П. Берон, Н. Бозвели, К. Огнянович, Р. Попович, се противопоставя мрежа от конкретни прояви, от неурегулирани нрави и постъпки, върху чиято основа трябва да се постигне нов тип нравствено внушение — вече под знака на художествената литература. Преводната белетристика застава пред българския писател от първата половина на XIX в. като „вариант“, но и като изход — нравственото в дидактичните си форми е извървяло немалък път, реализирало е своя заряд чрез дамаскините, чрез историографията и просвещенското четиво. Преводната и побългарена проза дава възможност връзката на нравственото с книжнината да напусне формите на разсъдъчното и да започне да се реализира като връзка с художественото на територията на белетристичен тип повествование. А това не е малко. . .

Взаимодействието на етическото с естетическото в просвещенската ни книжнина от началото до средата на XIX в. намира различен израз. Тук се спрях само на ония прояви, които произтичат от контакта с чуждите литератури, не засегнах явленията на публицистичното, на документално-биографичното и на художествено-политическото, които свидетелстват за нови аспекти на връзката между нравственото и художественото, но вече в духа на самостоятелните пътища на книжовния процес.

„ПОТОКЪТ НА СЪЗНАНИЕТО“ И СЪВРЕМЕННИЯТ АНГЛИЙСКИ РОМАН

Георги Папанчев

Проблемът за връзките между модернистичната проза на „потока на съзнанието“ и следвоенната проза заема особено място в споровете за настоящото състояние и бъдещото развитие на английския роман. Неслучайно почти всички сериозни статии и изследвания върху съвременния английски роман отделят специално внимание на този въпрос.[1] Романът на „потока на съзнанието“ е една от главните изяви на английския модернизъм, ползуваща се с международен престиж; неговите представители се отличават със завидно майсторство в областта на художествения психологизъм и техните постижения са се превърнали в образци за подражание и еталони за сравнение. Същевременно спорната и противоречива същност на това явление поставя и редица въпроси, сред които най-важен е: дали „потокът на съзнанието“ е изходна точка или задънена улица в развитието на художествения психологизъм? Ето защо независимо от написаните хиляди страници, стотици статии и десетки книги за „потока на съзнанието“ споровете за неговия генезис, същност, значение и влияние все още продължават.

Интересно е да се отбележи, че почти непосредствено след появата на първите романи на „потока на съзнанието“ наред с рецензиите се появяват и първите статии, в които се прави опит да бъдат открити корените на явлението, т. е. предшествениците, подготвили почвата за възникването му. Между първите по-сериозни опити в това отношение особено внимание заслужава статията на писателя Уиндъм Люис „Мистър Джингъл и мистър Блум“, с която се поставя началото на един полувековен спор, в който по различно време, в различна степен, от различни позиции и с различен успех са се включвали десетки английски писатели, критици и учени от Честъртън до Ангъс Уилсън. Спори се за това,

---

[1] Сред многобройните изследвания върху „потока на съзнанието“ по-специално внимание в това отношение заслужават: П. В. Палиевский. Экспериментальная литература,1966, № 8; Т. Л. Мотылева. Зарубежный роман сегодня. М., 1966; Д. М. Урнов. Джеймс Джойс и съвременният модернизъм (в кн. „Философски и методологически проблеми на съвременния модернизъм и западното литературознание“. С., 1969); В. В. Ивашева. Английский роман последнего десятилетия. М., 1962; В. В. Ивашева. Английская литература — XX в. М., 1966; В. В. Ивашева. Что сохраняет время. М., 1979; Н. Ю. Жлуктенко. Бунт внутри традиции: Творчество Джона Уейна и совр. английский крит. реализм. Киев, 1977; R. Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel. — Univ. of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1962; M. Friedman. Stream of Consciousness: A Study in a Literary Method. OUP. London. 1955; Bowling Bergonzi B. The Situation of the Novel. Penguin Books, 1972; L. E. Bowling. What is the Stream of Consciousness Technique? PMLA,56 (1950), 337—345; M. Bradbury. Possibilities. London, 1973; L. Edel. The Modern Psychological Novel. New York, 1964; J. I. saacs. An Assessment of Twentieth Century Literature. London, 1951; (ed). G. Josipovici. The Modern English Novel. London. 1976; P. H. Newby. The English Novel. London, 1951; R. Rabinovitz. The Reaction against Experiment in the English Novel (1950—1960), Columbia Univ. Press, 1967, etc.

дали Дикенс трябва да бъде считан за един от предшествениците на „потока на съзнанието“ или не.

По аналогичен начин за родоначалници на „потока на съзнанието“ са били обявявани С. Ричардсън, Л. Стърн, Джейн Остин, сестрите Бронте, Джордж Елиът, Джордж Мередит, С. Батлър и мн. др. Понякога ентусиазмът на спорещите ги отвежда твърде далеч не само в миналото, но и извън рамките на английската литература и те стигат до твърде странни и дори фантастични изводи. Пример за подобна крайност е твърдението, че корените на потока на съзнанието се крият още в „Илиадата“ и „Одисеята“.[2] И все пак споровете за генезиса на явлението продължават, макар че някои от източниците му вече се смятат за известни и повечето специалисти са постигнали единодушие по този въпрос.

Още по-сложно е положението със споровете за същността на потока на съзнанието. Би могло да се твърди с известно основание, че по този въпрос има толкова мнения, колкото и изследвачи. И наистина достатъчно е да проследим хронологически опитите за изясняване същността на този литературен феномен, за да се уверим, че субективното виждане нерядко е решаващ фактор за позициите на повечето специалисти по въпроса. Разбира се, като изключим крайния субективизъм или ексцентричното интерпретиране на фактите, напълно е възможно да сведем мненията на болшинството изследвачи до няколко общи групи. Ще се спрем само на три от тях. Най-често „потокът на съзнанието“ се свързва с т. нар. „вътрешен монолог“ или се определя въз основа на взаимоотношенията му с него. Тук се очертават три основни мнения. Една част от специалистите отъждествяват „потока на съзнанието“ и „вътрешния монолог“.[3] Други считат „потока на съзнанието“ за вариант на „вътрешния монолог“[4]. Най-често обаче се прави ясно разграничение между двете като явления на различна плоскост и с различна художествена същност.[5] Все още няма достатъчно доказателствен материал за приемането само на едно от тези три твърдения и категоричното отхвърляне на другите две, и то по много причини, като не на последно място трябва да се постави националното своеобразие. Защото внимателното запознаване с литературата по въпроса показва, че много често съответните специалисти правят своите изводи въз основа на наблюдения върху дадена национална литература, където техните разсъждения са безспорно верни и съмненията започват едва когато подобни разсъждения се приложат към друга национална литература. Ето защо смятам, че мнението на Бумбалов за „потока на съзнанието като частен случай на вътрешния монолог“ е може би напълно оправдано, що се отнася до българската литература и по-специално за творчеството на авторите, които той разглежда (Талев и Димов).[6] Напълно е възможно да са правилни и изводите на другите специалисти по други национални литератури. Но подобни мнения са съвсем неприемливи по отношение на английската литература. Именно по тази причина се налага да се подчертае, че в настоящата работа при всички случаи, когато се използуват термините „поток на съзнанието“, „вътрешен монолог“, „вътрешна реч“ и др. под. — те се отнасят *само* за английската литература и следва да бъдат тълкувани само в контекста на английската литература, въпреки че това са безспорно интернационални явления. Защото освен всичко друго допълнително сериозно основание за подобно разграничение ми дава и фактът, че в тази област все още съществува терминологическа неуточненост и дори объркаността в световен мащаб. Разбира се, тук не става дума просто за използуването

---

[2] R. Scholes and R. Kellogg. The Nature of Narrative. OUP. London, 1971, p. 160—167.

[3] Такава е позицията на Баулинг, Айсакс, Уелек, Уорън, Дюжарден и мн. др.

[4] Л. Бумбалов. Въпроси на психологическото майсторство. С., 1976, с. 91—94.

[5] Вж. трудовете на Урнов, Хъмфри, Фридмън и Мотылева, цитирани по-горе.

[6] Бумбалов. Цит. съч., с. 90.

на различни термини за обозначаването на едно и също литературно явление, а за това, че всеки нов термин придава допълнителен смисъл на основното значение и отразява специфичната природа на съответния критически подход, тъй като всеки термин изразява определено понятие. Така например в англо-американското литературознание терминът „stream of consciousness" се използува за обозначаването на специфичен художествен метод, който освен вътрешния монолог включва и редица други художествени похвати: вътрешен анализ, сетивни впечатления, монтаж и т. н. Във френското и немското литературознание невинаги се прави подобно ясно разграничение — може би поради някои специфични национални особености на тези литератури. Френският термин „вътрешен монолог" (monologue interieur) се използува за обозначаването както на „вътрешен монолог", така и на „поток на съзнанието". Немският термин „Erlebte Rede", както и някои от другите подобни термини (над двадесет на брой), посочени от Нойберт,[7] обикновено се използува също като френския, но той има и една по-специфична конотация, защото като термин предполага по-прецизно разграничение между пряка и непряка реч и означава нещо като хибрид от тях.[8] Освен това на немски съществува и специален термин „поток на съзнанието" (Strom des Bewusstseins), но според М. Фридмън той се използува изключително в метафизиката и много рядко като литературен термин.[9] В руската и съветската литературна наука такава терминологическа объркаността няма, но в някои от справочните материали се среща недиференцирано използуване на термините: „поток сознания", „внутренная речь", „несобственно-прямая речь", „косвенно-прямая речь", „чужая речь" и т. н.

Ето защо най-често „потокът на съзнанието" се отъждествява с „вътрешния монолог", както правят Уелек и Уорън; „Един специфичен художествен похват в обективния роман е онова, което на немски се нарича „Erlebte Rede", на френски „style indirect libre" или „monologue interieur" (вътрешен монолог), а на английски „stream of consciousness" (поток на съзнанието)."[10]

Именно стремежът за отъждествяването на двата термина е в основата на схващанията за „потока на съзнанието" като художествен похват: „Потокът на съзнанието е похват, с който се цели да се регистрира произволният и привидно нелогичен поток от впечатления, преминаващ през съзнанието на характера."[11] Сравнително по-рядко „потокът на съзнанието" се схваща като разновидност на вътрешния монолог: „Разновидност на вътрешния монолог е т. нар. поток на съзнанието, който разбулва мислите на героя в процеса на тяхното възникване и протичане, често дори несвързани, разпокъсани, объркани . . .Понякога вътрешният монолог прераства във вътрешен диалог, при който героят мълчаливо спори със себе си"[12], или като негова съставка: „В нашите схващания вътрешният монолог и потокът на съзнанието се отнасят така, както общото към частното (с. 91). . .Следователно техните функции не се отличават по същество (с. 92). . . Вътрешният монолог и потокът на съзнанието като негова специфична проява се срещат в творчеството на нашите писатели (с. 93). . . Аз още от началото подчертах, че разбирам потока на съзнанието като частен случай на вътрешния монолог, а не като същностна проява на човешкото съзнание (с. 117)."[13] Тук отново „потокът на съзнанието" се разглежда просто като художествен похват, макар и по-ограничен по обхват в сравнение с вътрешния монолог.

---

[7] A. Neubert. Die Stilformen der „Erlebten Rede" im neueren englischen Roman Halle (Saale), 1957, p. 8—9.
[8] Neubert. Op. cit., p. 6—7.
[9] Friedman. Op. cit., p. 3.
[10] R. Wellek and A. Warren. Theory of Literature. New York, 1949, p. 323.
[11] R. Fowler. A Dictionary of Literary Terms. London, 1973, p. 181.
[12] (Авт. колектив). Речник на литературните термини. С., с. 242.
[13] Бумбалов. Цит. съч., с.91—117.

Повечето изследвачи обаче са склонни да приемат, че той е нещо повече от художествен похват. Според Р. Хъмфри: „В действителност не съществува похват, наречен „поток на съзнанието“. По-скоро съществуват няколко различни похвата, които се използуват за представяне на потока на съзнанието (с. 4). . . Вътрешният монолог е термин, който най-често се смесва с потока на съзнанието. Той се използува по-точно от последния, но дори и той се нуждае от по-прецизно дефиниране. . .“[14] Тази несигурност в използуването на двата термина, както и споровете за това, дали „потокът на съзнанието“ е просто един художествен похват или нещо повече от похват, са характерни за повечето от изследванията върху проблема. В хронологическо отношение първата работа, посветена специално на него, е статията на Баулинг „Какво представлява техниката на потока на съзнанието?“ Днес схващанията на Баулинг са загубили теоретичната си стойност, защото са доста еклектични и противоречиви, но така или иначе именно тази статия е послужила като изходна точка в големия спор за „потока на съзнанието“, който продължава и до днес. Ценното в нея е, че там се поставя за първи път въпросът за същността на „потока на съзнанието“ — дали е похват или метод; прави се опит за диференциран подход към отделните елементи на „потока на съзнанието“ и са въведени някои от основните термини и понятия, свързани с това явление — вътрешен анализ, сетивни впечатления и т. н. Обаче Баулинг така и не дава ясен отговор на реторичния въпрос, послужил като заглавие на статията му. Ето защо още много други специалисти след него се мъчат да намерят отговора на въпроса за същността на този литературен феномен. Сред тях по-сериозно внимание заслужават работите на Айсакс, Хъмфри и Фридмън.

Въпреки че по своето предназначение и същност работата на Дж. Айсакс „Потокът на съзнанието“ е научно-популярна (първоначално е била изнесена като беседа по БиБиСи), тя и до днес минава за една от авторитетните обзорни студии върху „потока на съзнанието“. Макар и в по-достъпна форма (а може би именно поради това) и без претенции за пълна научна строгост и прецизност, в нея са изложени схващания и изводи, които и до днес не са загубили напълно стойността си. Спирайки се на мястото на романа в съвременната литература, авторът разкрива големите промени, настъпили в него в резултат на историческото му развитие от времето на Сервантес, Ричардсън, Стендал, Флобер, Толстой и Достоевски до днес. Като прави аналогия между проблемите пред романистите, от една страна, и художниците на XX в., от друга страна, Айсакс посочва някои от особеностите на съвременния роман. Той се спира по-специално върху приноса на автори като Стендал, Флобер, Х. Джеймс, Дж. Конрад, Андре Жид и др. за развитието на психологическия реализъм и посочва примери за тяхната „модерност“ и „модерно звучене“. Една съпоставка между Флобер (епизода на селскостопанската изложба в „Мадам Бовари“) и Джойс (епизода с погребението, когато спускат ковчега в „Улисис“) служи като преход от анализа на проблемите и особеностите на психологическия реализъм към същността и спецификата на „потока на съзнанието“. Айсакс сочи Ричардсън, Филдинг, Стърн, Скот и Джейн Остин като предшественици на потока на съзнанието и дори привежда примери от романите им, които като че ли на пръв поглед потвърждават мисълта му. Но един по-внимателен анализ разкрива слабостите на неговото недиалектическо мислене и идеалистическия му подход към художествените явления в историческа перспектива. Повърхностните аналогии между авторите, изброени по-горе, и представителите на „потока на съзнанието“ сочат само едната страна на двустранния процес „традиция — новаторство“, без да се отчитат значителните различия

[14] H u m p h r e y. Op. cit., p. 4—24.

между художествените системи, идейно-естетическите позиции на авторите и техните концепции за човека в литературата. Много по-убедително звучат мислите за влиянието на С. Батлър, Толстой, Достоевски и на Едуард Дюжарден за формирането на „потока на съзнанието“[15]. Най-ценното в работата на Айсакс е мотивираният извод, че „потокът на съзнанието“ не е художествен похват, а художествен метод, но за съжаление той проявява известна непоследователност, като използува недиференцирано термините „метод“, „техника“ и „похват“. Същата слабост характеризира и книгата на Р. Хъмфри „Потокът на съзнанието в съвременния роман“, която е по-скоро ръководство за това, „как да се пише роман на потока на съзнанието“, но съдържа много ценен фактически материал и интересни разсъждения и изводи за спецификата на „потока на съзнанието“.

Най-категоричен в мнението си за необходимостта от по-строго разграничаване между „потока на съзнанието“ и „вътрешния монолог“ е Мелвин Фридмън в книгата си: „Потокът на съзнанието: изследване на един литературен метод“: „Критиците използуват „вътрешен монолог“ и „поток на съзнанието“, без да правят разграничение между тях. Според Р. Хъмфри, когато критиците отъждествяват двата термина, те смесват един жанр („поток на съзнанието“) с една техника („вътрешен монолог“). . . Наистина не може да се говори за потока на съзнанието като за похват или техника и да се разсъждава така, значи да се внася объркване в критическата терминология. Потокът на съзнанието служи за обозначението на един вид роман по същия начин, по който „ода“ и „сонет“ служат за обозначаването на даден вид поезия — и одата, и сонетът използуват определена поетична техника, благодарение на която се отличават, въпреки че са от една и съща родова категория. Подобно разграничение трябва да се направи между повествователния роман и романа на „потока на съзнанието“, където са възможни много технически вариации.“[16] Подобни разграничения между двата термина се правят в по-голямата част от справочната и критическата литература по въпроса: „. . .Някои критици използуват „потока на съзнанието“ като синоним на „вътрешен монолог“. Но по-правилно е първият термин да се използува за обозначаването на всички различни похвати, използувани от авторите за описване или изобразяване на цялостното състояние или на отделни процеси на съзнанието на характера. . . Потокът на съзнанието се използува за обозначаването на един повествователен метод в съвременната проза. . . Потокът на съзнанието е начинът на повествованието. . . Вътрешният монолог е термин за обозначаването на един художествен похват.“[17]

Още по-ясно и научно обосновано е разграничението между потока на съзнанието като художествен метод и вътрешния монолог като художествен похват в съветските изследвания, където благодарение на правилния марксистко-ленински мироглед и задълбочената мисъл на специалисти като Можнягун, Урнов и мн. др.[18] са преодолени слабостите и методологическата безпомощност на буржоазните специалисти и е изградена стройна и вярна единна концепция за сложната и противоречива същност на буржоазното изкуство като цяло и на „потока на съзнанието“ в частност: „Методът на потока на съзнанието е разпространен поради това, че той в известен смисъл обхваща в себе си целия модернизъм. . . При това разширено тълкуване на вътрешния мир особено значение придобива въпросът как се разкрива този мир. . .“[19].

Но за да може правилно да бъде разбрана същността на „потока на съзнанието“, не трябва да се забравя, че той е преди всичко историческа категория

---

[15] I s a a c s. Op. cit., p. 78—85.
[16] Friedman. Op. cit., p. 3—4.
[17] M. H. A b r a m s. A Glossary of Literary Terms. London, 1971, p. 165.
[18] С. М о ж н я г у н. О модернизме. М., 1970.
[19] М о ж н я г у н. Цит. съч., с. 171.

или по-скоро едно исторически детерминирано литературно явление. Впрочем това се потвърждава косвено от повечето специалисти. Така например Айсакс твърди, че: „Потокът на съзнанието отговори на една необходимост на времето. Той показва „възрастта“ и „тялото“ на времето — неговата „форма“ и „обем“ и когато попитаме какъв вид съзнание се разкрива, ние можем да отговорим само, че това е колективното съзнание на нашия век, което все повече се задълбочава с обогатяването и усложняването на съвременното съзнание“[20], но той прави и друга съществена уговорка: „Намеквайки за същността и произхода на потока на съзнанието, аз се опитах да подскажа някои от родилните мъки на нашия век. Зрелостта ще дойде, след като процесът на израстване завърши. А това ще покаже бъдещето. . .“[21] Макар и формулирано по друг начин, същото мнение изразява и Р. Хъмфри, който при това доуточнява: „Опитът да се пресъздаде човешкото съзнание в прозата е съвременен опит за анализиране на човешката природа.“[22] Още по-категоричен е Фридмън: „С появата на потока на съзнанието настъпва една важна промяна в сравнение с традиционния роман. Може би за първи път в литературата откриваме опити за представяне на целия обхват на съзнанието. Почти през целия XIX в. е пренебрегвана онази част от човешката психика, която стои най-далече от сферата на езика. Вероятно въвеждането на подсъзнателното и несъзнателното стават законно установен обект на изображение едва след появата на психоаналитичното изследване на З. Фройд върху „Градавия“ през 1907 г.“[23]

Схващането за потока на съзнанието като продукт на литературата на нашия век се споделя и от повечето съветски специалисти, занимаващи се с този проблем. Изглежда, че всички са привидно единодушни по въпроса, но трудностите настъпват, когато се стигне до генезиса на явлението, до споровете за традицията и новаторството. Понякога се сочи, че може да се говори за поток на съзнанието и в творчеството на автори от XIX в. (например Толстой, Тургенев, Достоевски и др.), а и от по-ранни периоди. Това може наистина да е така, но поне досега никой не е предложил доказателствен материал за наличието на „поток на съзнанието“ у тях като *цялостна концепция,* а се посочват само отделни сходства. Струва ми се, че тук има едно малко объркване или недоразумение, защото дори и сега, след като несъстоятелността на потока на съзнанието като концепция и художествен метод бе напълно доказана от специалистите-марксисти и след като потокът на съзнанието е отхвърлен дори и от буржоазните писатели и критици, все още тук-таме като че ли съществува известно фетишизиране, известно идолопоклонническо отношение към това литературно явление. Този фалшив ореол, както и полумистичната слава, с която като че ли е обкръжен, често са причина да се търси „поток на съзнанието“ дори и там, където самата му същност и логиката на нещата изключват присъствието му. Тук е уместно да си спомним думите на Урнов: „Наши изследователи, без да се шегуват, но не и без известна ирония, разбира се, изтъкнаха, че Толстой вече напълно е можел да напише „Улисис“. Като си послужим с по-сериозно изразяване на същата мисъл, можем да се съгласим, че на Толстой са били достатъчно ясни и достъпни бъдещите пътища на развитие на психологичното писане във всичките му направления, вкл. и на „потока на съзнанието“. А защо — може да възникне въпрос — в такъв случай писателите-класици от XIX в. — Толстой, Достоевски, Чехов или (на Запад) Флобер, Джеймс и Джозеф Конрад — не са прибягнали към тая „примамлива“ перспектива, щом тя толкова очевидно се е откривала пред тях? Защо Толстой, кой-

---

[20] I s a a c s. Op. cit., p. 100.
[21] Ibidem, p. 101.
[22] H u m p h r e y. Op. cit., p. 6.
[23] F r i e d m a n. Op. cit., p. 7.

то на младини се е увличал в психологизма на Лорънс Стърн, по-късно сам направил такава голяма крачка в разкриването на „диалектиката на душата“, а в чернови-скици от 60-те години толкова се е приближил до границите на „потока на съзнанието“, защо той не е направил само още едно движение и не е създал още един — следващия поред — етап в развитието на литературната техника? Какво му е струвало това? Накрай защо Хенри Джеймс, който е вложил едва ли не всичките си сили, за да възпре окончателно традиционното протичане на сюжета, да разчлени външния и вътрешния темп на повествованието, защо той — непосредственият предшественик на новата „школа“ — не е станал сам неин родоначалник? Какво ги е спряло, отвлякло или попречило?[24]

След като самият Урнов не дава отговор на тези толкова интересни, важни и същевременно трудни въпроси, би било прекалено самонадеяно и прибързано да се претендира, че отговорите им са ясни, а и не това е нашата цел тук. По-важното е, че този пасаж, както и изследването на самата материя показва, че у посочените автори няма „поток на съзнанието“, че той е възникнал на даден исторически етап (20-те и 30-те години на нашия век) и че за първи път в чист вид и като цялостна концепция го откриваме в романите на Джеймс Джойс, Вирджиния Уулф и Дороти Ричардсън (в английската литература): в някои от романите на Фокнър (в американската литература); Пруст, Дюжарден, Ларбо и др. (във френската литература) и т. н. А за английската литература е важно и това, че никой от големите английски писатели (с изключение на някои епигони) след смъртта на Уулф и Джойс не пише „романи на потока на съзнанието“, никой — дори и О. Хъксли, написал няколко такива романа преди Втората световна война. Следователно има сериозни основания да смятаме, че „потокът на съзнанието“ е историческа категория или поне едно исторически детерминирано литературно явление. А това означава, че той може да бъде разбран само в рамките на определен исторически контекст.

Известно е, че терминът „поток на съзнанието“ е използуван за първи път от американския психолог Уйлям Джеймс (брат на писателя Хенри Джеймс) в две от статиите му, публикувани в сп„Майнд“ през 1884 г. и включени — двадесет години по-късно — в неговата книга „Принципи на психологията.“[25] Джеймс го използува като метафорично средство, за да обясни своята концепция за мисълта като поток: „Следователно съзнанието не се проявява като нарязано на парчета. Такива думи като „верига“ или „низ“ не го описват точно такова, каквото то се проявява за първи път. То не представлява нещо съставено или сглобено от различни части — то тече. „Река“ или „поток“ са метафорите, чрез които то може да бъде описано най-вярно. И като говорим за него отсега нататък, нека да го наречем „поток на мисълта“, „поток на съзнанието“ или „поток на субективния живот“.[26]

Както правилно отбелязва Можнягун: „. . .езикът на Джеймс е метафоричен. Той сравнява съзнанието ту с река, ту с птица, която ту седи на едно място, ту лети. Но неизбежно стига до извода: точно както мисълта не може да схване устойчивостта на факта, така и човек не може да схване самата мисъл.“[27] Освен това лекотата, с която подменя самия термин („река“. . . „течение“. . . „поток на съзнанието“. . . „на мисълта“. . . „са субективният живот“), прави неговата научна стойност твърде съмнителна и това се отнася не само за психологията, но и за литературата. В същност може би именно това е и основната причина за споровете около същността на този метафоричен израз, използуван като литературен термин за първи път от английската писателка Мей Синклер в рецензията

[24] Урнов. Цит. съч., с. 271—272.
[25] W. James. Principles of Psychology. New York, 1904.
[26] James, Op. cit., p. 236.
[27] Можнягун. Цит. съч., с. 166.

ѝ за романа на Дороти Ричардсън „Островърхи покриви“. С това може да се обясни и отъждествяването на „потока на съзнанието“ с „вътрешния монолог“, тъй като освен повърхностната прилика между тях и двете явления са част от силно изразената тенденция към психологизиране на прозата, започнала в Англия през втората половина на XIX в. и достигнала своя връх в периода между двете световни войни. Доказателство е не само творчеството на „късните викторианци“: Джордж Елиът, Джордж Мередит, Самюел Батлър, Томас Харди и др., но и късните романи на Дикенс и Такери. Умението да се разкрива психологията на характерите, проявено така блестящо от великите руски писатели Толстой, Достоевски, Чехов, Тургенев и др., както и примерът на Флобер се превръща в едно от най-важните критически изисквания към романа, а теоретичните възгледи на Х. Джеймс за „изкуството на романа“, ползуващи се с огромен авторитет на границата на двата века, са доведени до крайност от неговите „ученици“ от Блумсбъри. Литературните манифести на символистите, импресионистите и други представители на декаданса стимулират „интелектуалците-бунтари“ от Блумсбъри, които също правят опити да представят нещо като „литературен манифест на психологизма“. В този смисъл есето на В. Уулф „Модерната проза“ е пряк израз на стремежа да се защити тезата, че „потокът на съзнанието“ е „най-новият и истински реализъм“, да се отрече като „безнадеждно остарял“ реализмът на писатели като Арнълд Бенет, Х. Дж. Уелз, Джон Голсуърти и др., за да може „новият психологически реализъм“ да бъде утвърден едва ли не като „откровение“, като „философски камък“, като ключ към решаването на всички проблеми, свързани с „изкуството на романа“. Показателно е и често цитираното ѝ признание: „Изследвай за момент едно обикновено съзнание в един обикновен ден. Съзнанието получава безброй впечатления — тривиални, фантастични, бегли или гравирани с остротата на стомана. Те идват от всички страни като непрекъснат дъжд от безброй атоми; и когато падат, когато се оформят в живота на един понеделник или вторник, центърът на ударението се променя в сравнение с по-рано; важният момент е не тук, а там, така че ако писателят е свободен, а не роб, ако може да пише онова, което сам си избере, а не онова, което трябва, ако той може да базира творбата си върху собствените си чувства, а не върху конвенционалното, няма да има нито сюжет, нито комедия, нито трагедия, нито любовна история, или катастрофа във възприетия стил, а може би и нито едно копче няма да бъде зашито така, както го искат модните шивачи от Бонд стрийт. Животът не е поредица от симетрично подредени лампи; животът е сияен ореол, един полупрозрачен воал, който ни обгражда от началото на съзнанието докрая. Не ли тогава задачата на романиста да предаде този вариращ, този непознат и неограничен дух, каквото и отклонение или сложност да прояви той, с колкото се може по-малко примес от чуждото и външното? Ние не пледираме просто за кураж и искреност — ние подсказваме, че истинската същност на прозата е нещо по-различно от онова, което навикът би искал да ни наложи. . .“[28]

Би било несправедливо да се отрича изцяло искреното намерение на Уулф и нейните съмишленици да търсят и утвърждават нови неща, да експериментират, да откриват и преоткриват в името на определено благородни цели. Би било опростителство да се твърди, че те не са постигнали положителни резултати, защото и Джойс, и Уулф, и Фокнър са големи художници с определен принос в развитието на романа (неслучайно се говори за явлението „джойсизъм“ в литературата), художници, чието творчество наистина бележи нов етап в развитието му. При тях, както и при някои други (Мей Синклер, Дороти Ричардсън и О. Хъксли в Англия; М. Пруст, Е. Дюжарден, В. Ларбо и т. н. във Франция; Джон Дос

[28] V. W o l f. The Common Reader. London, 1929, p. 189.

Пасос, Конрад Ейкън, Уолдо Франк и др. в САЩ; Алфред Дьоблин и Алфред Шнитцлер в немската и австрийската литература и т. н. и т. н.) „потокът на съзнанието“ е наистина цялостна концепция, а не просто въпрос на използуване на отделни негови похвати или елементи. Независимо от това, дали приемаме или отхвърляме създаденото от тях, при тях „потокът на съзнанието“ е въпрос на творческа позиция, на съпротива и бунт срещу закостенелите традиции в литературата и повик за обновяването на романа. Друг е въпросът, че по същество това си остава само едно чисто „интелектуално бунтарство“, което в социално отношение е просто „буря в чаша вода“ и така, както и бунтът на техните предшественици декадентите, тяхната реакция скоро се превръща в оръжие именно на онова, срещу което те се обявяват. Тяхната откъснатост от народните маси, липсата на историческо и диалектическо разбиране обрича „бунта“ им и той е мъртвороден, защото, слепи за обективните закони на човешкото общество, те абсолютизират ту един, ту друг аспект на човешката личност, откъсват я от обществото и превръщат средствата в цели, т. е. вместо да използуват психологическия анализ като ефикасно средство за художествено изследване на действителността, те го превръщат в самоцел. Това впрочем не е случайно. То е пряк или косвен израз на кризата в буржоазното съзнание от края на XIX в. и началото на XX в., на интелектуалната безпътица, породена от противоречието между осъзнатата необходимост от радикални промени в един загниващ свят и невъзможността или нежеланието да бъде избран правилният път за осъществяването на тези промени. Тук историческите аналогии са неизбежни. Техните предшественици от 30-те и 40-те години на XIX в. също са изправени пред подобна дилема. Най-смелите от тях (например писателите-чартисти) поемат пътя на истинската борба, извоювала в последна сметка всички парламентарни и демократични придобивки, възможни в рамките на най-силната по онова време капиталистическа държава, но не успяват да стигнат до окончателна победа. Обаче поголямата част от викторианските писатели предпочитат „бунт“ или „протест“ в много по-тесни рамки и предлагат редица колкото интересни, толкова и абсурдни решения: „феодален социализъм“ (Карлайл, Дизраели, Тенисън); „християнски социализъм“ (Кингсли); „утилитаризъм“ (Х. Мартино) в областта на идеологията, както и такива причудливи създания на ескейпизма като: „Нюгейтският роман“ (Ейнсуърт, Литън), „дендисткият роман“ (Дизраели и Литън), псевдоисторическите романи на Бълуър-Литън, „идилиите“ на Тенисън и мистично-психологическите „драматични монолози“ на Браунинг. Но неслучайно най-ценното в английската литература от този период е свързано с творчеството на писателите, застанали на хуманистични и демократични позиции, които отстояват правото си да казват истината като писателите-чартисти, Дикенс, Такери, сестрите Бронте, Е. Гаскъл и др., за които изкуството е свързано неразривно с живота. Или да вземем края на XIX в. Отново кризисен идеологически етап, когато реакцията срещу буржоазния утилитаризъм в Англия е почти повсеместна, но за сметка на това — много различна по същност и стойност. Едни писатели (Морис, Батлър, Харди) реагират с изобличителен патос; други (Пейтър, Уайлд и т. н.) предпочитат интелектуалния бунт в името на „изкуство за изкуството“. Духовната връзка на модернистите, от чието име говори Уулф, и декадентите от края на XIX в. е толкова явна, че те с основание биват считани за техни приемници. И отново — аналогична ситуация: английският модернизъм (и „потокът на съзнанието“ като негово специфично проявление) възниква и разцъфтява в периода между двете световни войни, т. е. по същото време, когато се заражда и развива социалистическият реализъм в Англия (представен от Шон О’ Кейси, Джек Линдси, Ралф Фокс, Джон Корнфорд и др.). Отново дилемата: „с кого и за какво?“ и отново показателен избор на творческите позиции. И може би нищо не би могло да илюстрира контраста между модернистите и привърже-

ниците на социалистическия реализъм, както едно произволно и повърхностно на пръв поглед сравнение между съдбата на две творчески личности: корифеят на „потока на съзнанието“ Джеймс Джойс умира полусляп, разочарован и самотен въпреки световната си слава, докато младият и неизвестен литератор Ралф Фокс загива в разцвета на младостта си и творческите си сили в името на идеите, които защищава в творчеството си, заобиколен от свои другари и съмишленици по време на гражданската война в Испания. И може би именно тази откъснатост на модернизма като цяло (и на „потока на съзнанието“ в частност) от народа и от живота става причина не само никой да не пише „романи на потока на съзнанието“ след смъртта на Джойс, Уулф и Фокнър, но и за почти всеобщата реакция срещу „потока на съзнанието“ от страна на следвоенните английски писатели. Ето защо „потокът на съзнанието“ е историческа категория не само в смисъл, че е възникнал на определен исторически етап и е обусловен от определени исторически условия, но и поради това, че той е престанал да съществува като цяло, като художествен метод, на даден исторически етап. Естествено много от следвоенните английски романи съдържат „елементи“ на „потока на съзнанието“. Но това са две съвършено различни неща. Романът на „потока на съзнанието“ предполага една определена (друг е въпросът, дали тя е приемлива или не) идейно-естетическа концепция или художествена система и неговата същност, своеобразие и стойност могат да бъдат разбрани и оценени правилно само в контекста на тази исторически обусловена концепция или система. А прехвърлянето на определени или отделни нейни елементи в друга художествена система е нещо качествено различно, тъй като в истинското изкуство целта не е механичното или еклектичното струпване на елементи от различни системи с оглед постигането на определени ефекти, а органичното свързване на съвкупността от художествените средства и похвати с оглед реализирането на цялостни художествени цели.

И така „потокът на съзнанието“ е историческа категория, защото е свързан с появата, разцвета и упадъка на определено явление в рамките на определен исторически период. А какви основания има да се приеме, че той е художествен метод, а не похват или техника? Ако приемем едно по-непретенциозно определение на термина „метод“ като „Система от исторически обусловени принципи, от които група писатели, близки по идейно-естетически позиции, се ръководят при подбора, обобщаването и оценяването на жизнените факти при създаването на литературни произведения“, дори и с уговорките, че „Особеното в художествения метод е образно-емоционалното разкриване на живота, което се извършва от писателя в конкретен исторически момент върху основата на определени идейно-обществени позиции, от гледището на определен естетически идеал“ и „Творческият метод се обуславя от действителността (извор на факти за художествени обобщения), от мирогледа и таланта на писателя“, става ясно, че между основните елементи, обуславящи даден художествен метод, са: наличието на определени идейно-естетически позиции; система от исторически обусловени художествени принципи; образно-емоционално разкриване на живота в конкретен исторически момент от определени позиции и от гледището на определен идеал; обусловеност от действителността, мирогледа и таланта на автора и т. н. И ако приемем, че наличието на тези елементи е достатъчно условие за определяне на художествен метод, то ще бъде достатъчно да се докаже, че те се съдържат в „потока на съзнанието“.

Едва ли е необходимо да се доказва наличието на определени идейно-естетически позиции в „потока на съзнанието“. Трудността тук е да се очертае по-ясно сложната и противоречива картина на тези позиции, защото въпреки че източниците на самата концепция за „потока на съзнанието“ са сами по себе си ясни (т. е. теориите на Р. Авенариус, У. Джеймс, З. Фройд, К. Юнг, А. Бергсон

й др.), тяхното специфично пречупване в творчеството на отделните автори, както и окончателното им оформяне като част от светоусещането на писателите трудно се поддават на унифициране или свеждане до обща платформа, приета от всички тях. Тук е уместно да си припомним думите на Мотильова: „По наше мнение „джойсизмът“ не е толкова система от похвати, колкото позиция на писателя, определен негов възглед за човека и обществото, за собственото му призвание като автор. Системата похвати, издигната в самоцел, не е първичното, а вторичното; не е причина, а следствие. Понятно е, че западните прозаици-реалисти при цялото им уважение към Джойс като стилист гледат на собствените си творчески задачи по съвсем друг начин.“[29] Казаното от нея се отнася не само за творчеството на Джойс („Улисис“, „Портрет на художника като младеж“ и „Помен за Финенгам“) и В. Уулф, (и по-специално романите ѝ „Нощ и ден“, „Стаята на Джейкъб“, „Мисиз Далоуей“, „Към фара“, „Вълните“, „Годините“ и „Между действията“), но и за онези произведения на автори като Фокнър, Д. Ричардсън, Мей Синклер, О. Хъксли и др., които обикновено отнасяме към „романа на потока на съзнанието“. И все пак независимо от индивидуалните различия между авторите техните позиции, както показват изследванията на специалистите, са твърде сходни. Но най-важното за нас е, че тези сходни идейно-естетически позиции са свързани с използуването на някои основни художествени принципи и похвати, които нерядко биват считани за единственото различие между традиционния повествователен роман и „романа на потока на съзнанието“. Противно на това общоприето мнение Р. Хъмфри твърди, че „романът на потока на съзнанието“ се отличава от традиционния повествователен роман преди всичко по своята тематика и проблематика, т. е. докато традиционният роман се характеризира преди всичко с „интереса към подбуди и действия“ (т. е. човекът, наблюдаван отвън), за романа на „потока на съзнанието“ е характерен „интересът към психическото съществуване и функциониране“ (или към човека, наблюдаван отвътре). Според Хъмфри тези концептуални различия се изразяват в три отношения: 1) психологически, т. е различията между бихейвиористичните концепции за човека и психоаналитичните концепции за него; 2) философски, т. е. различията между материализъм в широкия смисъл на думата и екзистенциализъм във философския му смисъл; 3) художествени, т. е. различията в средствата за изобразяването на онова, което човек прави, и онова, което човек представлява.[30] А самите художествени принципи, средства и похвати се определят главно от целите и задачите, които си поставят създателите на „романа на потока на съзнанието“, както и от функциите, които според тях трябва да изпълнява този вид проза.

Главната задача при романа на „потока на съзнанието“ според неговите създатели е ни повече, ни по-малко цялостното изобразяване на човека. Но какво в същност означава това? Отговор на този въпрос ни дава самата концепция за човека в романа на „потока на съзнанието“, която се свежда до това, че същността на човешката личност се проявява не толкова външно (т. е. мотиви, действия, поведение, външност, реч и т. н.), колкото вътрешно (т. е. психологически състояния, действия, реакции и т. н.). Според тях традиционният роман се занимава преди всичко с външните прояви на човешката личност, докато вътрешната ѝ същност е засегната съвсем бегло (т. е. правени са опити за предаване само на мисли, чувства, мотиви, подбуди и отделни вътрешни състояния), поради което човешката природа била изобразена само частично и неточно в традиционния роман, тъй като най-важната, т. е. вътрешната същност на човека не била нито опозната, нито изследвана, нито задоволително изобразена. Ето защо, за да бъ-

---

[29] Мотылева. Цит. съч., с. 35—36.
[30] Humphrey. Op. cit., p. 7—9.

де предадена истинската същност на човешката природа в романа, писателят трябвало да насочи своя интерес главно към психическото съдържание на характерите, а това е станало възможно едва след епохалните открития на експерименталната психология в края на XIX и началото на XX в. Именно това се опитват да правят представителите на „потока на съзнанието“, но след една съществена уговорка. Ако се приеме, че психическото съдържание на човека трябва да стане основен обект на изображение, трябва да се уточни смисълът на термина „психическо съдържание“. А той според тях обхваща: съзнанието, подсъзнанието и всичко онова, което обикновено се включва в понятието „несъзнателно“. Следователно „психическото съдържание“ би могло да се разглежда в няколко отделни, независими една от друга плоскости. Но тъй като на тези плоскости, нива или равнища човешката психика се проявява по различен начин и в различна степен, би следвало също така да се прави разграничение и между други категории: низши и висши степени на психическо състояние и функциониране; ярко и смътно предаване на психическото съдържание и т. н. Но основното в психическото съдържание било неговото функциониране на две основни нива; 1) речево, т. е. когато мислите са вече оформени за изразяване, и 2) предречево, т. е. степента, на която психическата дейност все още не е оформена словесно. Или според Едел, Хъмфри и Фридмън главната цел на романа на потока на съзнанието — „цялостното изобразяване на човека“ — се свежда в същност до задачата да се изобрази преди всичко психическото съдържание на човека на неговото предречево (или предсловесно) ниво. Или, както пише Хъмфри: „Потокът на съзнанието е вид проза, в която главното ударение пада върху изследването на предречевите (предсловесните) нива на съзнанието с цел преди всичко да се разкрие психическото съществуване на характерите. Ето защо, за да се представи потокът на съзнанието, е необходима не само една, а множество техники, средства и похвати.“[31]

Но съвкупността от художествени средства и похвати, използувани от романа на потока на съзнанието, е подчинена на няколко основни художествени принципа за организиране на художествения материал. Три от тях заслужават най-голямо внимание: 1) принципът на свободна асоциация на идеи, който е в основата на концепцията за човешкото съзнание като „поток“ и своего рода заместител на традиционните художествени принципи за хронологическо или логическо организиране на материала, за „единството на време и място“ и т. н.; 2) трансформиране чрез метафора, т. е. заместването на т. нар. „традиционни“ или „универсални“ символи с използуването на лични или субективни символи, метафори и т. н.; 3) принципът на синтез, т. е. необичайното и нерядко еклектично синтезиране на натрупания опит в други видове изкуства и пригаждането му за специфичните цели на този вид проза. Разбира се, това не са нито единствените художествени принципи, характеризиращи романа на потока на съзнанието, нито пък, от друга страна, са принципи, които, взети поотделно, са характерни само за „потока на съзнанието“. Доказателство за това е и наличието на принципа за „нарушаване на комуникативността“ в почти всички романи от този вид, както и на някои други принципи, характерни за творчеството на отделни негови представители, като например принципа за „епифанията“ или „просветлението“ в романите на Джойс. От друга страна, всеки от тези принципи е характерен и за произведения, които нямат нищо общо с „потока на съзнанието“. Например принципа за свободната асоциация на идеи откриваме в „Тристрьм Шанди“ на Л. Стърн и в „Семейство Кякстън“ на Бълуър-Литън. Трансформацията чрез метафора е характерен принцип за почти цялата поезия на английския романтизъм и като характерен конкретен пример може да послужи смисълът на символа

---

[31] Humphrey. Op. cit., p. 4.

„змей“ в поезията на Шели. А без принципа на синтез е почти невъзможно да си представим съвременния роман. Но съществените тук е, че тези (а и някои други) принципи се появяват в такава съвкупност за първи път именно в „романа на потока на съзнанието“ и че те са основата, върху която е изградена цялата система от художествени средства и похвати, които, макар и да присъствуват поотделно и в много други романи преди това, като *система* са характерни само за прозата на потока на съзнанието. Многобройните художествени техники, средства и похвати, които в своята съвкупност съставят художествената система на потока на съзнанието, могат да бъдат условно обединени в няколко групи:

1. Различни форми, модели и структури за представянето на „потока“. Те се отличават със значително многообразие, но най-важните са: а) „Символичното пътешествие“, което и у Джойс, и у Уулф, и у Д. Ричардсън и у Пруст е преди всичко „пътешествие в съзнанието“ на характера. Аналогията с традиционните романи-пътешествия показва, че преднамерено търсената външна прилика е само средство за подчертаване на контраста между тях; б) Пълното разрушаване или фрагментиране на традиционните условни структури, свързани с единството на време, място, действие, характери и т. н. или използуването им под формата на пародия и бурлеска, както в „Улисис“ и „Помен за Финенгам“ на Дж. Джойс; в) Използуване на оригинални символични структури като в „Стаята на Джейкъб“ и „Към фара“ на Уулф, „Поклонничество“ на Д. Ричардсън и „Помен за Финенгам“ на Джойс; г)Използуването на естествени циклични структури— дни, седмици, месеци, сезони, години и т. н., както в „Улисис“ (16 юни 1904г.); „Годините“ и „Вълните“; д) Използуването на теоретични циклични структури — например музикални (в „Пункт Контрапункт“ на О. Хъксли), исторически („Орландо“ на В. Уулф) и т. н.; е) Формално сценично организиране като в „Портрет на художника като младеж“ на Джойс, „Мисиз Далоуей“ и т. н.

2. Традиционни средства и похвати. Може би именно тук проличава най-ясно приемствеността между представителите на „потока на съзнанието“ и техните предшественици в романа, защото първите охотно се ползуват от всички открития на предшествениците си: формален прозаичен монолог (т. е. изказаните на глас мисли на персонажа, обикновено пояснени с „избухна той“, „викна тя“ и т. н.); мислен душевен монолог или „апарте“ (т. е. вътрешна реч на характера, въведена с „помисли си той“, „каза си мислено тя“ и т. н.); вътрешен анализ (косвено предадени мисли на характера чрез авторска реч); сетивни или сенсорни впечатления и т. н. Тук трябва да се посочат и различните форми на „вътрешен монолог“ и преди всичко „асоциативният (пряк и непряк) вътрешен монолог“ и темпорално-пространственият монтаж, които, въпреки че са използувани и от мнозина техни предшественици, придобиват наистина новаторски характер именно в романа на „потока на съзнанието“ и нерядко стават причина за отъждествяването на „потока на съзнанието“ с „вътрешния монолог“.

3. Похвати, взети от други изкуства. Тук на първо място трябва да се отбележат похватите, взети от поезията. Самият вътрешен монолог и сетивните впечатления са по начало поетични елементи, но за формирането на „вътрешния монолог“ в „романа на потока на съзнанието“ голяма роля изиграват поетичната драма и „драматичният монолог“, характерен за поезията на Робърт Браунинг. Често използувани са и такива типично поетични похвати като алитерация, асонанс, ономатопия, „спунеризъм“ и др. Значителен е и броят на похватите, взети от музиката. Разбира се, това не е откритие на „потока на съзнанието“, защото още Вагнер формулира най-общо взаимоотношението между музиката и литературата, а отделни автори са използували отделни музикални елементи дълго преди възникването на този вид проза. Но ако използуването на някои елементи, като лайтмотива, който според Фридмън е най-явно изразеният принос на музиката към развитието на прозата, както и на контрапункта („Пункт Контрапункт“

на Хъксли и „Сърцето на мрака“ на Конрад), е нещо обичайно за романа, изграждането на прозаични произведения по аналогия с музикални форми е нещо значително по-рядко и именно „романът на потока на съзнанието“ подпомогна широкото му разпространение. Обикновено романът на потока на съзнанието използува структурно по-опростени елементи, пригодени към спецификата на този вид проза, като например фуга (епизода със сирените в „Улисис“); соната; кода (последната част и последната глава на „Портрет на художника като младеж“) и др.

Значителен е и броят на похватите, взети от кинематографията: темпорално-пространствен монтаж, панорама и сцена, „едър план“, „наслагане на няколко образа“, „забавено или ускорено движение“, „избледняване“ и т. н.

4. Механични, графични и типографски средства. Освен по-известните средства като по-своеобразното *из* ползуване на пунктуацията, графичните приумици на Стърн и т. н. заслужава да се отбележи и използуването на едър шрифт в началото на всеки монолог в „Шум и ярост“ на Фокнър, който освен въвеждането на вътрешен монолог винаги означава и промяна в хронологията; скобите при Уулф за представяне движението на съзнанието; вестникарските заглавия в един от епизодите на „Улисис“; липсата на каквато и да е пунктуация в последния вътрешен монолог на Моли Блум (цели 47 страници); тирета, многоточия и стихове от Уолдо Франк и т. н. и т. н.

Естествено това съвсем не изчерпва списъка на използуваните от романа на потока на съзнанието техники, средства и похвати, защото към тях трябва да се добавят и големият брой художествени средства и похвати, специфични за творчеството на всеки от представителите на този вид роман. Така например наред с всичко посочено досега „потокът на съзнанието“ си поставя и две много трудни задачи; представяне на действителната същност на човешкото съзнание и изтръгването на някакъв смисъл от него за читателя. Различните автори решават тези проблеми по различен начин. В. Уулф е предимно импресионист и използува изключително импресионистични средства за изобразяване на материала. Джойс разчита главно на своите енциклопедични познания като полиглот, както и на слухови и обонятелни сетивни впечатления, които предава виртуозно, но той никога не се ограничава само с визуализиране и въвежда допълнителни елементи, като митове, символи, пародии, сатира, ирония и др. От своя страна Дороти Ричардсън разчита изключително на вътрешния монолог в неговите различни форми и модификации. Но независимо от това различие тях ги обединяват и други принципи, които им помагат да организират изобразяванията от тях материал по приблизително еднакъв начин и да използуват едни и същи средства: суспендиране на психическото съдържание по законите на свободната асоциация на идеи; незавършеност и синтезираност чрез конвенционални реторични фигури; намеци за многообразни и екстремни смислови нива чрез своеобразни художествени образи и символи и т. н.

И така „потокът на съзнанието“ е историческа категория, чиято същност налага да се прави разграничение (поне в английската литература) между нея и някои други сходни категории като „вътрешен монолог“ и „вътрешена реч“. Анализът на голям брой английски романи, както и изследванията на много специалисти по английска литература показват, че има основания да се приеме, че терминът „вътрешен монолог“ е едно от художествените средства за предаване на вътрешната реч на характерите, средство, което се отличава със значително многообразие на формите си (пряк и непряк, асоциативен и т. н.); терминът „вътрешна реч“ би могъл да се използува за обозначаването на съвкупността от похвати (например формален прозаичен монолог; мислен душевен монолог; вътрешен анализ и т. н.) за предаване на неизречените мисли на характерите, а терминът „поток на съзнанието“ — за обозначаването на художествен

метод за цялостното изобразяване на човешкото психическо съдържание (вкл. и „неизречените мисли“) на характерите, използуван от определена група писатели (Д. Ричардсън, В. Уулф, Дж. Джойс, М. Синклер, О. Хъксли и др. в Англия; М. Пруст, Ед. Дюжарден, В. Ларбо и др. във Франция; У. Фокнър, Джон Дос Пасос, К. Ейкън, У. Франк, У. К. Уйлямс и др. в САЩ; А. Дьоблин и др. в Германия; А. Шнитцлер и др. в Австрия, както и някои други (през първата половина на XX в. (и по-точно през периода между двете световни войни). Що се отнася до взаимоотношенията между „потока на съзнанието“ и психологическия реализъм, би могло да се каже, че различията между тях са сходни с различията между „натурализъм“ и „реализъм“. А объркването на терминологията и понятията не се дължи само на различията в субективните оценки на изследвачите и националното своеобразие на изследваните от тях произведения. Основната причина се крие в объркани те и противоречиви позиции както на представителите на „потока на съзнанието“, така и на неговите буржоазни теоретици. Така например и авторите, и първите им изследвачи са единодушни, че прозата на „потока на съзнанието“ си поставя за цел да разкрие цялостното психическо съдържание на характерите (рационално, емоционално, подсъзнателно и т. н.), но за повечето изследвачи (Хъмфри, Фридмън, Едел и пр.) „психическо съдържание“ се отъждествява със „съзнание“, въпреки че в същност те имат пред вид неща, които обикновено се свързват с „подсъзнанието“ и „несъзнателното“: „Съзнанието се проявява там, където ние осъзнаваме човешкия опит и романистът не отхвърля нищо — усещания, чувства, понятия, фантазия, въображение, както и онези нефилософски, но неизбежни явления, които наричаме „интуиция“ и „прозрение“.[32]

Впрочем несигурността и непоследователността, които откриваме в изследванията върху „потока на съзнанието“, са само бледо отражение на еклектичността и противоречивостта както на идейно-естетическата платформа на представителите на този вид проза, така и на философските, психологическите и литературните теории, които стоят в основата ѝ. Несъстоятелността на теоретическите концепции вече е доказана от специалистите и „потокът на съзнанието“ е отхвърлен като художествен метод не само от марксистката, но и от буржоазната критика, ето защо не е необходимо да се спираме тук на този въпрос.[33] Но и без да се впускаме в подробен анализ на философските, психологическите и литературноисторическите предпоставки на „потока на съзнанието“, не е трудно да открием неговата основна слабост. Като си поставят за главна цел художественото изображение на едно по същество *несловесно* психическо съдържание (т. е. предречевото или предловесното ниво на човешкото съзнание, както посочва Хъмфри) чрез една художествена форма (художествена проза), която по своята дълбока същност е именно *словесна,* представителите на „потока на съзнанието“ сами се изправят пред една непосилна задача, сами обричат предварително на провал своите най-добри намерения и цели. Защото, като си поставят за цел да изобразят в романите си предсловесното ниво на човешката психика, която според тях е мотивирана именно от подсъзнателното, тези писатели експериментират трескаво с различни средства, техники и похвати за предаването на нещо, чието съществуване и същност са били само хипотетични. И когато в хода на своето развитие науката отхвърля повечето от схващанията и концепциите за човешката психика, залегнали в основата на „потока на съзнанието“ като художествен метод и идейно-естетическа платформа, стойността на изобразения от тях материал става доста съмнителна. Освен това опитите за предаване на „несловесно съдържание“ чрез различни „словесни форми“, опити, които зна-

---

[32] Humphrey. Op. cit., p. 4—5.

[33] Вж. трудовете на Можнягун, Мотилева, Урнов, Едел, Хъмфри и Фридмън, цитирани по-горе.

чително обогатяват изкуството на романа, защото се експериментира с най-различни средства — несловесни (графични, полиграфични, музикални, кинематографски и т. н.) и словесни, — въпреки всичко завършват с пълен провал. Безспорно постигнат е огромен напредък в художественото изобразяване на вътрешния живот на характерите, в художествения психологически анализ и в този смисъл Урнов е напълно прав, като пише, че „потокът на съзнанието“ бележи нов етап в развитието на литературния психологизъм. Но какъв е резултатът на техния труд. Положени са огромни усилия, въведен е завиден арсенал от най-различни художествени средства, атомизирани са множество аспекти на човешката психика, но с каква цел? Нима само за да се изобрази вътрешният живот на един обикновен неудачник (Леополд Блум), един ненормален (Бенджи), една скучаеща дама (Клариса Далоуей) и т. н.? Защото днес и най-горещите привърженици на „потока на съзнанието“ не биха се нагърбили със задачата да защищават съдържателната стойност на романите на „потока на съзнанието“ в английската литература, но биха доказвали до премаляване новаторството на този вид роман и приноса на неговите представители за развитието на съвременната проза и по-специално на съвременния роман. Именно в тази малко парадоксална постановка се крие и обяснението за амбивалентното отношение на съвременния английски роман към романа на потока на съзнанието. Между съвременните английски романисти и техните именити предшественици съществуват много сложни взаимоотношения, които трудно се свеждат до обичайните представи за традиция и приемственост. Така например без преувеличение би могло да се каже, че следвоенният английски роман е своего рода отрицание на романа на „потока на съзнанието“. Разбира се, изключения има, но те се отнасят за епигони, които така и си остават в периферията на английската литература — далеч от главните процеси, явления и тенденции, които определят развитието на следвоенния английски роман и неговото състояние днес. Съблазнителна е и друга постановка, а именно, че като отхвърля „потока на съзнанието“ като цялостна идейно-естетическа платформа, художествен метод или направление, съвременният английски роман същевременно е значително обогатен от опита, натрупан в резултат на талантливото експериментиране на Джойс, Уулф, Ричардсън и др. с най-различни аспекти на художествената форма — структурно-композиционни модели; пространствено-темпорални принципи за организиране на материала; различни средства и похвати за характеризация; нова повествователна техника и т. н. Но това би дало твърде опростителна представа за истинското състояние на нещата. Ето защо нека потърсим отговора на два въпроса: „Защо, след като представлява такъв новаторски принос към цялостното развитие на английската литература, романът на „потока на съзнанието“ не се развива и след Втората световна война? Какво характеризира отношението на съвременните английски романисти към техните предшественици — представителите на „потока на съзнанието“.

Част от отговора на първия въпрос се съдържа в предложения по-горе опит за изясняване на генезиса и същността на „потока на съзнанието“ като историческа категория и като художествен метод, а другата част от отговора можем да получим от самите представители на следвоенния английски роман.

Вече бе споменато, че първото десетилетие след края на Втората световна война в Англия се характеризира с открита и почти повсеместна реакция срещу модернистичния „роман на потока на съзнанието“. Повечето английски писатели изразяват недвусмислено отрицателното си отношение към „потока на съзнанието“, макар и в най-различна форма, в най-различна степен и от най-различни идейно-естетически позиции.

Още през август 1941 г. критикът Сирил Конъли пише в сп. „Хърйазън“: „Периодите завършват, когато най-малко очакваме това. . . Последните две го-

дини са повратна точка: една смъртоносна епидемия погреба много движения и течения“, а през 1947 г. отбелязва, че „авангардизмът е престанал да съществува“. Следват редица още по-категорични изявления на писатели и критици, които не само констатират края на модернизма, но и решително го отхвърлят. Най-последователен от тях е Ч. П. Сноу, който твърди, че „модернистичният роман в Англия е погребан, методът на „потока на съзнанието“ е отхвърлен и английската литература навлиза в нов период на разцвет“ и пояснява: „Някои от новаторствата на Джойс и неговите последователи изостриха възприемчивостта на писателите. Това се отнася в известна степен дори и за онези млади писатели, които решително отхвърлиха „потока на съзнанието“ като метод и като ново художествено направление. Но ако не се смятат подобни незначителни следи на неговото влияние, самото литературно направление „поток на съзнанието“ е мъртво. Нашата литература излиза на нов път. . . Така както беше и с поезията на формалистите и имажинистите — разривът между естетствуващите романисти и читателската публика взема застрашителни размери.“[34] Борбата срещу модернизма е започната от писателите от по-старото поколение Сноу, П. Х. Джонсън, А. Уилсън и др., но в нея скоро се включват и младите: Дж. Уейн, К. Еймис, А. Силитоу, Д. Стори, К. Уотърхауз и др., които посочват и причините, поради които отхвърлят модернизма и търсят свой собствен творчески път. Отрицателното отношение към модернизма се превръща във важно литературно явление и скоро с неговото изследване се заемат специалистите, сред чиито работи най-показателна е книгата на Рабинович „Реакцията срещу експеримента в английския роман“ (1967), а най-сериозни и верни са трудовете на съветските англицисти.

Фактът, че отрицателната реакция срещу модернизма и по-специално срещу романа на „потока на съзнанието“ се чувствува както в художествената практика на повечето романисти, така и в оперативната критика, а и в теоретичните изследвания върху романа е много показателен за очакваните или вече настпили промени в следвоенния английски роман. Преживяното по време на войната и новата следвоенна обстановка в Англия налагат търсеното на нови, по-адекватни средства за художественото претворяване на действителността в романа, тъй като модернистичният роман на „потока на съзнанието“, създаден от естетствуващи буржоазни индивидуалисти, е доказал напълно своята непригодност като средство за отразяване на реалния свят. Ето защо при цялата сложност и противоречивост на причините, довели до отхвърлянето на модернистичния роман, може би най-вярното обяснение се крие в думите на писателя Уйлям Купър, представител на младото следвоенно поколение: „Ние искахме да създадем роман, различен от романа на 30-те години, и разбирахме ясно, че модернистичният, експериментален роман от 30-те години трябваше да бъде отстранен от пътя ни, ако искахме гласът ни да бъде чут.“ Вероятно не по-малко значение имат и някои други фактори — например липсата на достатъчна историческа дистанция между предвоенното и следвоенното десетилетие, позволяваща да се преценят по-обективно както слабостите, така и достойнствата на създаденото от Джойс и неговата школа. Но именно съзнателното и напълно оправдано отхвърляне на „потока на съзнанието“ през първите следвоенни десетилетия прави възможни големите постижения на писателите-реалисти от по-старото поколение, като Ч. П. Сноу, Гр. Грийн, П. Х. Джонсън, Дж. Линдси и др., както и сериозните успехи на „сърдитите млади хора“ — Джон Брейн, Дж. Уейн, К. Еймис, У. Купър, Т. Хайнд, П. Таури, К. Уотърхауз, Дж. Озбърн, Ф. Ларкин, Р. Конкуест, Д. Дейви и т. н. — на първия етап от тяхното развитие като писатели; на представителите на т. нар. „работнически роман“ — А. Силитоу, С. Чаплин, С. Барстоу, Р. Уйлямс и т. н.

---

[34] Ч. П. С н о у. Английская литература сегодня. М., 1957, № 6, с. 223.

Това е периодът, когато се създават романи с определено социално звучене, когато се правят сериозни опити за създаване на „романа на голямата тема“ (както В. Ивашева определя социалния английски роман), когато възниква „антиколониалният роман“, когато се поддържа живата връзка между романа и живота. Естествено тази свежа струя, вдъхнала живот на прогресивната английска литература и определяща нейния най-общ облик през 50-те и 60-те години, не измества изцяло типично буржоазния английски роман. Напротив, това е и периодът, когато рязко се засилва ролята на масовата или популярна тривиална литература: псевдоромантични любовни романи (Барбара Картланд), трилъри от най-различен вид, както и ролята на реакционната антикомунистическа и антисъветска литература: романите на Гарв, Уитли, Л. Купър, Дж. Оруел, Кьослер, Флеминг и т. н. Макар и изтласкан в периферията, продължава да вегетира и буржоазният модернистичен роман — било като пълно подражание на „потока на съзнанието“, както в творчеството на Филип Тойнби, било като негова „осъвременена версия“, както в творчеството на М. Лоури, А. Пауъл, Хъксли, Л. Хартли и др. Впрочем, ако може да се вярва на М. Брадбъри, модернистичният роман никога не бил престaвал да играе важна роля, само че през 50-те и 60-те години той просто е бил засенчен от реалистичния. Това твърдение на Брадбъри в една от последните книги, посветени на съвременния английски роман, е в пълно противоречие не само с действителното положение, но и със собствените му по-предишни твърдения. Истината е друга — след като е отхвърлен изцяло и в продължение на две десетилетия е забравен напълно от повечето съвременни английски романисти, модернистичният роман започва отново да привлича вниманието на писатели и критици през 70-те години на нашия век. При това съвсем не става дума за съживяването му, а просто за един по-голям интерес към него, обусловен до голяма степен от все по-засилващата се тенденция към експериментиране в съвременния английски роман. В това отношение достатъчно показателни са два факта. Независимо от новаторското и псевдоновaторско търсене и експериментиране на множество автори, както и от възникването на т. нар. „английски експериментален роман“, чиито главни представители са Б. С. Джонсън, Ан Куин, Кр. Брук-Роуз, Г. Джосиповичи, Бр. Брофи и някои други, опитите за съчетаване на експеримента с реализъм, характеризиращи много от романите на тези писатели, много рядко имат нещо общо с теорията и практиката на „потока на съзнанието“. Нещо повече, дори във вече оформената нова тенденция към психологизъм в съвременния английски роман, изразена най-ясно в творчеството на писателите Сюзън Хил, Джон Фауълз, Антония Байът и др., се забелязва все по-голямо отдалечаване от „потока на съзнанието“ и търсене на нови пътища за изследване и художествено пресъздаване на човешката психика. Както посочва Ивашева, „В разказите и романите на Хил няма поток на съзнанието и липсва онази верижка от асоциации, толкова типична за Джойс. . . Без разгърнати вътрешни монолози (писателката прибягва към тях много рядко), без загадките на асоциативното писане, изискващо специална разшифровка (както при „Улис“ на Джойс), тя разкрива не само динамиката на съзнанието на своите персонажи, но чрез постъпките им — техните реакции към обкръжаващото ги и техните дълбоки преживявания.“ Същото се отнася и за Джон Фоуълз, който на свой ред се опитва да проникне в психиката на своите характери чрез диалога и действието.

Разбира се, би било опростителство да се свежда целият сложен и противоречив проблем за приемствеността между „потока на съзнанието“ и съвременния английски психологически роман само до неговите видими страни. Няма съмнение, че пълното отрицание и категоричното отхвърляне на „потока на съзнанието“ през първите две следвоенни десетилетия е исторически обусловено от необходимостта да се детронират бившите величия и да се избегне робуването на

отречени от времето художествени принципи и образци. Но с увеличаването на историческата дистанция крайностите на сляпото възхищение и подражателство и на безусловното отричане и отхвърляне вече са отстъпили място на едно по-зряло и трезво отношение както към слабостите, така и към достойнствата на романа на „потока на съзнанието“. Тук несъмнено голяма роля е изиграла и типично британската склонност към компромиси, и огромното влияние на традицията като фактор в литературата. Къде по-смело, къде по-плахо съвременните английски романисти са се възползували от отделни постижения на своите предшественици, но тъй като тези опити обикновено са съчетани и с други елементи, въпросът за пряката и косвената приемственост е наистина доста сложен и заплетен. Така например трудно може да се отрече влиянието на елементи на „потока на съзнанието“ върху отделни произведения на един такъв голям английски писател като Греъм Грийн, но като истински художник той така умело ги вплита в тъканта на собственото си творчество, че те придобиват наистина качествено нов смисъл. Същото се отнася и за някои от романите на Уилям Голдинг, където подобни елементи са съчетани с някои чисто екзистенциалистки принципи. Особено характерно в това отношение е творчеството на Айрис Мърдок, където в отделни романи („Пясъчната кула“) няма и следа от такива елементи, но в други („Черният принц“, „Сънят на Бруно“, „Носорогът“ и т. н.) те са доста силно изразени дори и когато са съчетани с различни екзистенциалистки, неоплатонически или други елементи. Очевидно търсенето на приемствеността в подобни случаи зависи до голяма степен от творческото своеобразие на отделните автори и творби, а това налага използуването на диференциран подход към проблема. Така например по един начин би трябвало да се подходи към произведенията на писатели, които са под прякото влияние на Джойс и неговата школа: Ф. Тойнби, А. Пауъл, М. Лоури, Хартли, Даръл и т. н., и съвсем различен подход трябва да се приложи към творчеството на писатели, където елементи на „потока на съзнанието“ присъствуват предимно косвено.

Впрочем най-трудни за изследване от тази гледна точка са именно произведенията на последната група романисти, тъй като техният брой е доста голям, а конкретните връзки между тях и „потока на съзнанието“ са доста специфични и сложни. Това се отнася не само за такива известни художници като Греъм Грийн, Ивлин Уо, А. Уилсън, А. Бърджис, А. Мърдок, М. Драбъл, Д. Лесинг, М. Спарк, Джон Брейн, К. Уилсън, У. Голдинг и др.; не само за създателите на „експериментални романи“, посочени по-горе, но и за множество представители на по-младите поколения, като И. Макюън, П. П. Рийд, Мартин Еймис, А. Байът, К. Уилсън, Дж. Андерсън, Р. Аш, К. Астън, Дж. Ейвъри, П. Бейли, Б. Бейнбридж, Дж. Барнс, М. Браг, Л. Купър и т. н.

Но независимо от по-силното или по-слабото влияние на потока на съзнанието върху голям брой съвременни английски писатели безспорен факт е, че това влияние в никакъв случай няма значението на решаващ фактор, защото според почти единодушните констатации и на писатели, и на критици съвременният английски роман вече е навлязъл в „ерата на пост-модернизма“ и неговият облик се определя от явления и тенденции, които са изцяло продукт на следвоенната действителност в страната. Английският буржоазен роман действително се намира в състояние на упадък или поне застой и никакви самоцелни формалистко-естетически експерименти не са в състояние да го изведат от задънената улица, в която се намира — факт, потвърден и от примера на техните предшественици, представителите на модернисткия „роман на потока на съзнанието“. Очевидно пътищата за обновлението на съвременния английски роман са други и това се доказва от творчеството на прогресивните писатели — критически реалисти или такива, доближаващи се до позициите на социалистическия реализъм. Защото голямата литература се създава само когато писателите се обърнат към

действителните сложни, противоречиви и парливи проблеми на реалния живот, когато високата художественост съответствува на значимо художествено съдържание.

Независимо от големия брой наистина несложни, но спорни и противоречиви тенденция и явления в английския роман малко от тях са свързани с приемственост по отношение на „потока на съзнанието“ и дори може да се твърди, че се забелязва една ясно изразена, макар и малко парадоксална тенденция към отдалечаване от този вид проза. Това отдалечаване се осъществява по няколко начина. На първо място — чрез връщането към традиционните модели от XVIII и XIX в.: възраждането на „пикареска“ („Старт в живота“ на А. Силитоу, „Рожба на словото“ на А. Мърдок и т. н.); имитирането на „готическия роман“ не само от многобройните автори на „трилъри“ и „романи на ужаса“, но дори и от писатели като Мърдок, Стори, Манкович и Бейнбридж; голямото влияние на Джейн Остин, Дикенс, Такери, Тролъп, Джордж Елиът и сестрите Бронте върху множество писатели; частичното съживяване на някои по-ексцентрични или причудливи явления от историята на английския роман, като например „бароковия роман“ („Дворец без столове“ на Б. Брофи), романтичния роман („Девица от магистралите“ на Дж. Сандфорд), сюрреалистичния роман („Общо взето, девица“ на Т. Хайнд) и т. н. Съществено отдалечаване от „потока на съзнанието“ се забелязва и в тематиката и проблематиката на съвременния английски роман, както и в стремежа не само да се използува добре изграден сюжет, но и (както е в случая с Б. Бейнбридж) да се създават остро сюжетни романи. Тенденцията към сливане на сериозната и тривиално-развлекателната масова литература също допринася за отдалечаване от „прозата на потока на съзнанието“, която винаги е била доста елитарна. При това парадоксалното е, че дори и в т. нар. „интелектуален“ и „експериментален“ роман (двете категории не само се различават, но нерядко биват и противопоставяни от критиците), където е логично да се очаква известна приемственост, влиянието на „потока на съзнанието“ е доста слабо. Това например в последния роман на А. Байът („Девицата в градината“, 1980), която е един от интересните представители на „интелектуалния роман“ (както личи от предишните ѝ романи „Сянката на едно слънце“ и „Играта“), привидните прилики с „потока на съзнанието“ при внимателен анализ се оказват в същност средство за тяхното отрицание. Тази тенденция към използуване само на отделни елементи от „потока“ и откъсването им от цялостната художествена система на този вид проза е може би най-недвусмисленото доказателство за нежеланието на повечето съвременни английски романисти да следват пътя на своите предшественици-модернисти. То се потвърждава косвено и от формата, и от техниката на романите им, където доминират тенденциите към развлекателност (К. Еймис, Бейнбридж, Картланд, Уитли и др.); съчетаване на интелектуалното с развлекателното (Мърдок, Спарк, Брадбъри, Лодж и др.); влиянието на науката върху прозата (Балард, Брофи, Фаулз, Хайл и др.); търсене на нови средства за обогатяване на социалния, психологическия и битовия реализъм (П. П. Рийд, Т. Томас, Л. Лий, К. Уилсън, С. Хил и др.); обогатяване на хумористично-сатиричния диапазон на романа, което нерядко води до „комичен еклектизъм“ (Лодж, Бредбъри, Еймис, Уейн, Шарп и др.), или тенденция към „черен хумор“ (Хайнд, Манкович, Мартин Еймис и др.). Дори експерименталното (връщане на Лодж, Брадбъри и мн. др. към „авторските коментари и отклонения“, използуването на сегашно време в някои от по-новите романи) в по-традиционно написаните съвременни романи или в чисто „експерименталния роман“ се движи в посоки, различни от пътищата на „потока на съзнанието“ — имитиране на френския „нов роман“ (Ан. Куин), сливане на прозата с драмата (Б. С. Джонсън), увлечение по клинично-патологичното (Мартин Еймис) и т. н.

ИЗ АНКЕТАТА ЗА ДАВИД ОВАДИЯ

Благой Димитров

ДИМЯЩО МИНАЛО

— Обучаван ли си, Давид, да боравиш с оръжие, преди да станеш партизанин?

— В нашата ремсова група понякога виждахме пистолет, някой стар, негоден пистолет. Разглобявахме го, и това е. Никаква друга подготовка не съм имал. При това аз не бях служил войник и затова отидох съвсем неподготвен в отряда. Неподготвени идваха почти всички младежи. В Балкана се полагаше усилие да се запознаем с оръжието. Учехме се да сглобяваме и разглобяваме пистолети, разни видове пушки. Твърде рядко провеждахме стрелби с учебна цел. Нали трябва да се пестят патроните. Нали наоколо слухти полиция и жандармерия. Изобщо, аз не мога да се похваля, че съм бил добър стрелец, добър боец в тоя смисъл. А за партизанина е важно да умее да стреля точно и да разбира някои военни работи. При нас беше силен ентусиазмът, идеализмът. И ние давахме излишни жертви поради неопитност. Тези, които бяха служили, естествено бяха по-добри партизани. Те умееха да си пробиват път през блокади. Умееха да поразяват точно врага и бяха по-неуязвими. Но аз, както казах, не бях никакъв стрелец.

Веднъж на една читателска среща в провинцията взе думата заместник-командирът на нашия отряд, който седеше редом с мен в президиума.

— Като ходехме на поход, спомням си, че по време на почивките Давид се отделяше в храстите, вадеше молив и бележник и нещо си пишеше. Навярно, стихове. А един път — тук старият партизанин се поокашля и погледна към мен — решихме да проведем учебна стрелба с пушки. Поставихме цигарена кутия на един бук и на разстояние от двайсет метра всеки от нас трябваше да стреля.

Пръв опита командирът, но не успя да улучи. Стрелях и аз — също без резултат. Като дойде неговият ред — заместник-командирът се обърна пак към мен с една блага усмивка и ме посочи на публиката, която изръкопляска, — той залегна на земята и внимателно се прицели. Когато след изстрелите проверихме попаденията, оказа се, че Давид единствен е улучил центъра на кутията. Ние казахме тогава, че това е случайно, но при втори изстрел Давид пак улучи.

Аз засрамено наведох глава. „Лъже старецът — си казах — или ме бърка с някой друг. Много ясно си спомням тази стрелба, аз не само кутията, но и дървото не можах да улуча! Ето как се създават митове и легенди. . .“

Но не го опровергах.

— Ти при Левaневски ли получи пушка?

— Не. В първа дружина на бригада „Васил Левски“. Там бяха взели оръжие при една акция. На мен ми дадоха дълга (българска) пушка, с която не се разделих чак до Девети септември.

Освен това получих и една ръчна бомба. Аз пък я дадох при акцията в с. Розовец на един другар и така завърши нейният живот.

Ние нямахме шмайзери, както в някои други отряди. Имахме само една картечница. Но и при това положение, сравнявайки се с партизанските единици в цялата страна, ние бяхме сравнително добре въоръжени. Всеки от нас притежаваше пушка или пистолет.

— Някакви последици от неумението ви да боравите с оръжието?

— Не, нещастен случай при нас не е имало. Ние се грижехме извънредно много за оръжието и никога не се разделяхме с него. Лягаш да спиш — до теб пушката. Където и да отидеш — и тя с теб. Това беше едно правило —никъде и никога без нея!Чистиш я редовно, смазваш я. Всеки миг трябва да е в изправност. Някакъв култ към оръжието имаше в отряда.

— Твоята пушка къде е сега?

— След Девети ги събраха. Да няма оръжие у партизаните.

— Кога и как прие партизанското си име Радой?

— Още първия ден, като отидох в Балкана. Приемането на име е нещо като ритуал в отряда. Всеки си избира сам новото име или му го дават другарите. На мен ми хрумна да се казвам Радой. Това име ми е останало в главата от народните песни.

Някои избираха гръмки имена — Ботев, Левски, Бенковски, Дзерджински, Ворошилов, Чапаев. . . Мен това ми се струваше малко така. . . пресилено. Защото, като избереш такова име, трябва и да го оправдаеш, а това не може да стане никога.

— Израз на голямо самочувствие ли е да вземеш голямо име?

— Не! Това говори преди всичко колко популярни бяха сред партизаните нашите и чуждите герои, чиито имена вземахме.

— Не предизвикваше ли това юнашко самокръщаване малко хумор?

— Никой на никого не се присмиваше заради партизанското име, колкото и високо да е то.

— В отряда на Леваневски преобладават руските имена.

— Изглежда, там „кръстникът“ е бил учител, който е чел много съветски книги. Откъде иначе един обикновен партизанин ще знае например името Агрипина, героинята на Алексей Толстой!

— Не знам как да подходя към твоята дейност в отряда. Дали не можеш все пак да си спомниш нещо, което да не си използувал в „Август, август. . .“? Ако не беше писал тая книга, сега щяхме да се впуснем в бойни акции и походи. . .

— Виж, в книгата аз наистина съм дал всичко от бойната дейност на отряда през четирите месеца на моето участие в него, а останалото е бит.

— Въпреки това нека проследим съвсем накратко втория поход на вашата чета до Юмрукчал. Нали с тоя поход е свързано едно от най-хубавите ти партизански стихотворения!

— Аз излязох партизанин на 28 април 1944 г., заедно със Сами. При Леваневски престояхме малко. Оттам се намерихме в Средна гора.

На 6 юни в средногорския лагер дойдоха няколко другари, които ни известиха за предстояща блокада. Трябваше незабавно да се прехвърлим в Стара планина. Преди това, на 20 май, четата бе щурмувала наблюдателницата на Юмрукчал,за да вземе от охраняващите я войници брашно и патрони. В същата нощ на върха намира смъртта си Неделчо Тонев — Жан. Брашното и патроните четата не успява да вземе, а ги скрива там някъде под скалите.

Разстоянието между Средна гора и Стара планина е голямо и представлява равно поле. Това разстояние ние преминахме на два пъти. Първата нощ стигнахме до Старчевец. Там прекарахме един ден, притаени сред храстите. Още една нощ ходене и се намерихме в самия Балкан.

Южните склонове на Стара планина са стръмни. Скали. Сипеи. Отвесни пропасти. Стараехме се да вървим през гористите места, а където имаше поляни и бе открито, преминавахме тичешком и по един.

Надвечер на 9 юни стигнахме до хижа „Рай“ и известния водопад Пръскалото. Спряхме, ядохме и като се стъмни — продължихме. Пътеката от Пръскалото нагоре е мъчна. Пък и мъгла се случи. Колкото по̀ приближавахме върха, толкова по-студено ставаше.

На самия връх се разгърнахме в редица, за да търсим брашното и патроните. Дълго търсихме, но напразно. По едно време мъглата се дигна. През разкъсаните облаци затрептяха едри звезди, огря луната и стана светло. С удвоена енергия продължихме да ровим, да опипваме, да обръщаме камъни.

Превали полунощ. Нищо и нищо. Взехме един по един да се отказваме от това безсмислено вършеене на върха и да се събираме на едно място. Само неколцина най-упорити не губеха надежда. Тъкмо да си тръгнем, и чухме гласа на Верин:

— Идвайте тука! Намерих ги!

Двадесетина души бяхме. И всички напълнихме раниците си. Аз едвам се изправих и с мъка се задържах на краката си. Тъй започна онова лудо спущане, което никога няма да забравя. Прегърбени и тласкани от товара по стръмното, ние не вървяхме, а просто тичахме. Каишите протриваха раменета ни до разраняване.

Призори чухме шума на водопада. Бяхме потънали в пот, бяхме нечовешки уморени и като навлязохме в гората и седнахме, трябваше да мине доста време, докато се съвземем.

От бързане така и не ни остана време да се отбием при гроба на Жан. Тогава, още като слизахме, аз на няколко пъти си казвах: прости ни, другарю, но ние ще дойдем пак, ще дойдем, победили!

Част от брашното скрихме в една дупка близо до хижата. В лагера се прибрахме късно следобед. Там ни посрещнаха с топли думи и хубав партизански качамак.

— Имахте ли в отряда някакви просветни занимания?

— В отряда не е като в затвора. В затвора и хората са заедно, и време колкото щеш. При нас не е тъй. Но когато няма акции и блокади, ще накладем огън, ще насядаме около него и я песен ще се запее, я стихотворение ще се каже. И аз съм декламирал. Нали още от първите дни се издадох, че пиша стихотворения, и към мен се създаде по-особено отношение. Партизаните сами ме канеха да кажа нещо. В нашия отряд не е проявяван бог зная какъв интерес към литературата, но стихотворенията се слушаха с внимание: Ботев, Смирненски, Вапцаров. Запознахме се и с някои политически въпроси. Беседи съм изнасял и аз. Бях чел вече историята на ВКП (б) и веднъж направих опит да обясня на моите другари какво е диалектически и исторически материализъм, но накрая не се зададоха никакви въпроси, което показваше, че съм се провалил като лектор.

— Чел ли си „Капиталът"?

— Да, първия том.

— Разбра ли нещо?

— Е, все нещо разбрах, но къде ти ще разбера всичко! То и сега да чета Маркс, пак няма да го разбера целия. Трябва специална подготовка. Тогава донякъде ми беше ясно какво е принадена стойност и дори се осмелих да обясня това на някои партизани.

Но по начало теоретическите занимания и спорове не се характерни за отряда. Разбира се, аз не бях партизанин в зимни условия. Тогава по землянките е воден по-оживен културен живот.

— Как бяхте в продоволствено отношение?

— За разлика от Родопите, където продоволствието е било много трудно (малко ятаци, не много добре разположено към партизаните население), ние средногорци бяхме в това отношение облагодетелствувани. Богати революционни традиции. Много овчари и къшли. Приятелски настроени села. Сигурни ятаци и помагачи. Ние не сме заплашвани решително от глада, както отрядите в Северна България например. Със седмици там трева и корени са яли партизаните.

— Ти ходил ли си на акции за храна?

— Много често. В някои села съм ходил при овчари.

— Имахте ли точно определен човек за готвене?

— Имахме, разбира се. Домакин си имахме. И готвач. Но при нас не беше кой знае колко сложно да се готви, защото нямаше какво. Картофи. Качамак. Почти едно и също всеки ден.

— Къде най-продължително сте стояли на лагер?

— На Букова могила край Калофер. По правило не се застоявахме на едно място. Често се местехме. Едно заседяване неминуемо водеше до утъпкване на пътеки.

— Срещал ли си след Девети някои от вашите ятаци?

— Рядко. Само с дядо Кольо от Калофер сме се виждали няколко пъти. Веднъж даже ходихме при него с Найден Вълчев.

НАЙДЕН ВЪЛЧЕВ: Да, при дядо Кольо в Калофер бяхме. Кольо Стайков. Голям ятак. Това, вика, приказвах за партизаните, онова приказвах за партизаните, ама мръкнеше ли — долитаха моите момчета и никой не се досещаше, че са при мен. А пък като не дойдеха ден-два, мъчно ми ставаше. Закъркори картечница нейде из гората — помисля си: избиха ли ми момчетата, какво стана!

Давид тъкмо беше написал за дядо Кольо стихотворението си „Старият ятак“ и той много се зарадва, като му казахме това.

Тоя човек помнеше Христо Ботев и живя до сто години.

— Давид, имаше ли възражения по ръкописа на мемоарната ти книга в предварителното ѝ четене и след като я публикува?

— Да, имаше възражения от някои другари. Дори един от тях ми писа дълго, сърдито писмо. Аз в книгата се опитах да предам неговия колоритен образ, а той взе, че ми се разсърди. Всеки има свое самочувствие, не му е приятно, ако кажеш нещо, неотговаряшо на собственото му мнение. Някои не искат да се хвърли никаква сянка върху името им.

На Камен например му бях изпратил една своя стихосбирка с автограф и той ми я върна. Пишеше ми, че не я ще, защото прочел „Август, август. . .“.

И други хора ми се сърдиха. Не че нещо не е вярно, ами не бивало всичко да се изнася. Тая теория още тежи над нашата мемоарна литература. И е доста жилава теория.

— Пощадил ли си в книгата си вашия отряд в някакво отношение?

— Аз се постарах да бъда точен, да не преувеличавам, да не захаросвам. По човешки да предам живота в отряда, без суперлативи, без идеализация. А неприятностите са неизбежни. Нали това са живи хора, с някакво положение в обществото, с някакво самомнение за себе си. Но ако един автор се страхува от възражения, по-добре да не пише нищо.

ВЪЗРАЖЕНИЕ НА КАМЕН: Няколко думи за акцията по завладяването на влака в Осетеново! Знаете много добре, че тази акция бе осъдена като политически и военно неиздържана. . .

— Много може да се умува дали една акция е правилна или не. Спирането на влака беше политически правилно — ние показвахме силата на отряда. Освен това — взехме дрехи, боту-ши, пари. Нас обаче наистина ни критикуваха, загдето съблякохме офицерите.

— Защо не успяхте да приберете всички „трофеи“?

— Само една незначителна част успяхме да приберем. Много се забавихме! Това вече е грешка на самото ръководство на акцията. Но критиката е справедлива в такъв смисъл, че не биваше да озлобяваме офицерите, още повече — бяхме принудени за това. Не всички от офицерите са ни врагове. А като съблечеш такъв офицер, ти го настройваш против цялото партизанско движение.

— Възможно ли е в една акция всичко да бъде предвидено, точно, чисто?

— В много редки случаи! Все нещо непредвидено ще се яви. Но по отношение на моралната си същност всяка партизанска акция няма причини да не бъде издържана докрай.

— Най-значителните акции на вашия отряд?

— Осетеновската! Първото нападение на Юмрукчалската наблюдателница. Завладяването на гара Свежен и на още няколко села. . .

— Имахте ли сведения в отряда за другите партизански единици в страната?

— Много рядко нещо научавахме от вестниците, те по начало не пишеха за акциите. От ятаците дочувахме това-онова. Отделни информации се даваха във вестника на бригада „Христо Ботев“ „Народен глас“. Но, както казах, информацията ни беше оскъдна.

— Как практически се осъществяваше ръководството на отряда от Окръжния комитет на партията?

— Известно е, че у нас имаше 12 военнооперативни зони. Ние бяхме Втора зона, в която действуваха 4 бригади (те отначало бяха отряди, после ставаха бригади). Начело на зоната стоеше щаб. Щаб с командири, с политически ръководители, с началник-щаб. Въобще ръководството беше стегнато.

— За акциите получавахте ли предварително утвърждаване от щаба?

— За по-големите — да! Иначе всеки отряд се ръководи от общите указания и действува според обстановката.

— Сам ли планира акциите си?

— Разбира се! При съгласувани действия с други отряди естествено се осъществява обща разработка на плана, но това се знае от командира, аз не съм компетентен по тия въпроси.

— Кой поддържаше връзките?

— На всеки десет-петнадесет дни имаше явки с куриерите. Връзките между отрядите бяха здрави и щабът отблизко ги ръководеше. Здрави здрави, но това е Балкан. Убият куриера и връзката се прекъсне. После минават дни, докато се поднови. При блокади също се получава прекъсване. Не може тия връзки да са така регулярни, както при редовна войска, да речем. Партизанското движение не е редовна войска.

— Давид, когато са ви приемали в РМС, както ти каза, още на първото събиране са ви чели специална инструкция как да се държите в полицията при евентуално арестуване или провал. В отряда учеха ли ви към какви правила да се придържате заради конспирацията?

— О, разбира се! Например всеки нов партизанин, още щом дойде, бива предупреждаван да не говори на глас, а да шепне.

— Когато сте на акция?

— Не, въобще! Винаги и навсякъде. Това е едно от основните правила. Да се шепне. Много хора в отряда от шепнене загубиха гласа си. Денем и нощем все шепнеш.

—За сметка на това пък сигурно се е развивала отлично слуховата ви дейност?

— Е да. . . Друго важно правило! Никога да не задрямваш на пост. Ако сте двама на акция, когато единият спи — вторият пази. Желязно правило. Не се ли спазва, то се заплаща с човешки жертви.

После, нас ни учеха да не се оставяме да бъдем изненадвани от врага. Ние трябваше да го изненадваме.

По всички тези въпроси на конспирацията и партизанската тактика ние ползувахме една специална инструкция, писана от полковник Цвятко Радойнов. Тя е минала през отрядите в цялата страна, доколкото знам. Мина и през нашия. Четяхме я. Изучавахме я.

— Благоприятни ли бяха природните условия у нас за партизанската борба?

— Да! Особено в планините.

— Като си чел после, след победата, литература за партизанското движение в Съветския съюз и другите европейски страни, до какви мисли си стигал, сравнявайки тяхната съпротива с нашата?

— Нашето партизанско движение бе един вид кадрово движение.То нямаше масов характер, в него участвуваха предимно комунисти и ремсисти. Грешат тези, които пишат, че партизанското движение в България е масово. Не беше масово. Та има огромна разлика между нашето партизанско движение и това в Съветския съюз, в Гърция, в Югославия, в Полша. Там самата държава бе разрушена от врага. Целият народ беше против немците, против фашизма. А при нас, особено в началото, нещата стояха малко по-иначе. Нали на българския народ му бе обещана „велика България“, „нови земи“. И първите години симпатиите не клоняха решително към партизаните. Сетне вече, в хода на борбата, след победите на Червената армия народът постепенно се ориентира на наша страна.

— Възможно ли е според теб класическото партизанско движение в днешния свят, когато има толкова съвършена военна техника — самолети, радари и не знам какво още? Знаем боливийския дневник на Че Гевара, гледахме филма за неговата гибел: наистина, каква безпощадна организация на преследването!

— Мисля, че с изключение на някои страни едно партизанско движение днес не може да издържи дълго.

— А виетнамската война? Не бе ли тя по същество партизанска?

— За партизанската борба трябва да има гори, да може да се маневрира. Може би във Виетнам тия гори, тия джунгли!. . . При това виетнамският народ е придобил изключителен опит, защищавайки страната си от врагове. Там хората няколко десетилетия наред се раждат войници, така да се каже. Въпреки това и техните жертви никак не са малко.

И у нас жертвите щяха да бъдат далеч повече, ако веднага се беше захванал един по-широк фронт срещу партизанското движение. Едва през юли и август 1944 г. фашистите хвърлиха своите големи сили срещу нас.И тъкмо тогава те ни нанесоха доста сериозни поражения. Добре, че Съветската армия дойде, иначе щеше да ни бъде извънредно трудно да останем още една зима в Балкана. Някои становища за свободна партизанска територия у нас се оказаха нереални. Това не беше възможно.

— Коя от партизанските зони у нас има най-богата бойна дейност?

— Втора оперативна зона. Там действуваха четири могъщи бригади: „Ботев", „Левски" и родопските бригади „Г. Димитров" и „В. Коларов". „Г. Димитров" е наследник на „Антон Иванов" (след разгрома й). В тази зона имаше най-много хора и най-много акции.

След това по дейност аз нареждам Рило-Пиринския отряд, Трънския, бригада „Чавдар". . .

— Давид, вашите кога са разбрали, че си станал партизанин?

— Оставих за тях съвсем кратко писмо, което един приятел трябваше да пусне в някоя пощенска кутия на другия ден след моето заминаване. В това пишех, доколкото си спомням, следното: „Скъпи родители, аз отивам, надявам се да се видим, но вече свободни!. . ." За друго то те са се досещали сами.

— А по двете ятачки, с които ти и Камен се срещате в Калоферския балкан, писмо ли изпрати до вашите или хабер?

— Ами просто драснах на един лист, че съм жив и здрав. Никакъв адрес не давах, никакви координати. В това отношение ние нямахме право да обаждаме на близките си нищо конкретно и определено.

— След като ти замина,властта веднага ли е научила това и как се е отнесла към твоите родители?

— Полицията не е успяла да разбере веднага за бягството ми. Следващата седмица от Пловдив за Балкана тръгва нова група. Тя обаче бива заловена. Тогава са арестували и моите родители. Седем дни са ги държали под следствие.

— Татко ти и майка ти?

— Тях и двамата ми братя. Не са ги малтретирали, те нямаха никаква вина, загдето съм избягал. Питали са ги къде съм, но какво са могли да кажат! Нищо не са подписвали. Някои родители са били заставяни или пък сами са се отричали от синовете си. Знам партизани, които бяха много огорчени и се сърдеха на родителите си за подобни декларации.

— Но това са били формални декларации!

— А бе, формални, формални, но все пак. . . Тези случаи са трудни за преценка.

— Като слязохте от Балкана, веднага ли успя да се видиш с вашите?

— Ние получихме нареждане около Девети септември цялата бригада да слезем в Пловдив. Точно на Девети вечерта бяхме в града. Не стана нужда от бойни действия. Властта капитулира без съпротива. На десети сутринта вече маршировахме из шумните многолюдни улици. Цветя. Лозунги. Тогава се видях с майка ми.

— Как точно стана това, ти ли я откри, тя ли първа те видя?

— На 9-ти срещу 10-ти септември нощувахме в училище „Йордан Йовков". Към обед, на манифестацията, чух тя да вика моето име. Влезе между редиците и така се срещнахме. Аз не можех да напусна строя.

— Татко ти нямаше ли го?

— Него го нямаше. След два-три дни отидох у дома да ги видя всичките. Много работа имахме тогава и не беше възможно да се ходи по домовете. Аз дежурех пред един участък. Като се прибрах у нас, то беше голяма радост, разбира се. Всички ми се радваха и се гордееха с мен, особено братята ми.

— Какво сега изпъква най-ярко в паметта ти от първия ден на свободата? Цвят, дума, образ на човек — какво?

— Лицето на самата свобода в образа на една майка! Ето как стана това.

В ранното утро на Девети септември нашата бригада се спускаше към село Розовец. Стъпвахме бързо и леко, обзети от едно тържествено, празнично настроение. За първи път вървяхме през ливадите открито, изправени, без да шепнем. Вървяхме щастливи, опиянени от побе-

дата. Редом с нас шествуваше свободата — най-великото човешко благо. Бяхме горди, че имаме дял за нейното извоюване, че отиваме да я известим на селяните от Розовец, на околните села, на народа.

— Другари, дайте да запеем някоя песен! — предложи командирът. Защо сме се умълчали?!

Какво да пеем? В Балкана сме отвикнали дори да говорим на висок глас. И все пак един партизанин подхвана:

Земята на Ботев и Левски. . .

С тази песен наближихме Розовец. И тогава я видях. Нея. Майката. Майка Свобода. Нашата майка. Висока и суха. В черно облечена. Стоеше отстрана на пътя и се вглеждаше в нас. Нейното тревожно лице така контрастираше на нашето празнично настроение, че мнозина смутено замлъкнахме, престанахме да пеем.

А тя продължаваше да се вглежда във всяко наше лице. Сина си търсеше. Но него го бяха убили миналия месец.

Малко по-късно отново я видях. В селото. Сияеха очи. Блестяха сълзи на радост и умиление. Цъфтяха усмивки. Сух и скръбен оставаше само нейният поглед. Дали вече беше узнала? Кой ли намери нечовешката сила да ѝ го каже?

И майката на Менахо питаше в Пловдив партизаните къде е нейният син. Напразно очакваха и майките на Владко и Цветан Цветкови, на Васил и Аргир и на още много, много други. И всички те завинаги се сляха в душата ми в един образ — образа на българската майка, която в оня първи ден ни посрещна пред Розовец.

Как, сърце, този ден да забравиш!

— Давид, ако трябва наново да напишеш „Август, август. . .“, какво би допълнил и би ли се отказал от нещо в нея?

— Не знам дали ще бъде убедителен! Аз тая книга я писах почти 20 години след свободата, когато вече имах определени възгледи и по въпросите на партизанското движение, и по въпросите на мемоарната литература. Това е, така да се каже, една моя зряла книга. В нея съм отразил най-важното. Освен това преди мен мнозина бяха издали книги за съпротивата и аз се ползувах от поуките на тия издания: стремях се да избягна шаблонното мислене, да не изтъквам себе си, да съм искрен. И ако започна сега да пиша моята книга за отряда, пак ще я напиша по същия начин. Считам, че няма от какво да се отказвам. От обсъжданията, от критиката, от мненията на приятели аз си съставих впечатление, че „Август, август. . .“ продължава да държи буден интереса на читателите.

— Колко издания претърпя тя?

— Три.

ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ: „Август, август. . .“ няма характер на обикновени партизански спомени. Тя е по-скоро разказ за преживяванията на един добър наблюдател и оригинално чувствуващ човек. Но авторът не е пожелал да изобрази само външната последователност на събитията и да покаже героиката на партизанските битки. Той си е поставил по-сложна задача: да разкрие някои от източниците на моралните сили, които родиха героизма на съпротивата. Ето защо с добросъвестност и внимателен реалистичен рисунък той ни говори за противоречивата и сложна истина на борбата.

Слабостите на книгата трябва да се търсят в някои недоочертани характери, в недобрата организация на материала в някои глави. . .

МИХАИЛ ВАСИЛЕВ: Поетът-партизанин и тук е съхранил нравствената чистота на своята младост и фанатичната преданост към онова, което се нарича истина, честност, човешко достойнство, класова справедливост.

Изводът от мемоарната книга на Давид Овадия е: човек има право да смята себе си за комунист само в случай, че умее без страх и компромиси да служи на комунистическия идеал, като опазва съвестта си винаги чиста.

ИНТЕРВЮ, взето от Христо Александров:

— Другарю Овадия, вашето мнение за мемоарната литература у нас?

— Според мене първото и най-важно задължение за мемоарната литература въобще е истината. Имам пред вид не само конкретните факти, които трябва да бъдат абсолютно точни, защото и най-малкият фалш хвърля съмнение и недоверие към цялата книга. Необходимо е да се дава по-обективна, по-богата, по-многоцветна картина на описваната действителност. Трябва да признаем, че някои наши мемоаристи отразяват само успехите и победите, а премълчават грешките, слабостите, пораженията.

За съвременния читател не е интересно само колко акции са станали, него го интересуват психологическите подбуди и преживявания на отделната личност. Особено младия читател. Коя е причината, че шестнадесетгодишни младежи отиват почти на сигурна смърт? Идеализъм? Вяра? Чувство за справедливост? Читателят иска да знае (и него наистина сега това много го интересува) какво е чувствувал и мислил младежът-партизанин по онова време.

Наскоро у нас имаше голям спор дали мемоарните книги трябва да се обработват от други хора. Едни бяха „за", други „против".

— А вашето мнение?

— Мисля, че и двете страни имат своето основание. Може би трябва по-внимателна, по-прецизна и по-отговорна да бъде намесата на обработващия, да не се преминава допустимата граница.

Мемоарната литература е призвана да показва сложността и богатството на характерите, да бъде пълнокръвна — така тя по-действено би свързала героите от съпротивата със сегашното младо поколение, защото в крайна сметка и тогава, и сега идеалите са едни и същи.

ОТЗИВ от Тончо Жечев: Още в „Август, август. . ." проличава вкусът на Овадия към документалното. Но неговият документализъм няма нищо общо с безстрастното регистраторство, с бездушното описателство на мъртви хора и събития от миналото. Неговата документалистика е страстно изследване на събития и хора. За него те са смисъл и съдържание на епохата, на собствения му живот. В тази документалност има неспокойно търсене на истината, стремеж към съвременна преценка на хора и събития. Това е така да се каже, лирическа документалистика. За Овадия споменът не е връщане към някакво далечно минало, а жива съвременност; драмата се е разиграла — героите са останали. По сполучливия израз на Алексей Толстой това е все още „димящо минало".

И ТАКИВА ВЪПРОСИ СЕ ЗАДАВАТ

— Давид, кое чувство доминираше у вас през партизанските дни?

— Чувството за свобода! Чувството за волност! Защото никой от нас не беше обвързан там с никаква собственост. Ние нямахме нищо. Пълни пролетарии!

— А кои черти на характера изпъкват най-силно в бойния живот?

— Откровеността. Честността. Откритите отношения. Тези неща на мен ми правеха неотразимо впечатление. Там и най-малкият фалш е нетърпим. Нетърпим е страхът. Подлостта е нетърпима. Човек не може да си представи такива качества в партизанския отряд. Разбира се, и неприятности е имало, но лошото е изключение, рядкост, а главното е другарството. Партизанската борба е школа за другарски отношения. Тя те кара да се жертвуваш за другия. Колко случаи имаше сред нас, когато при обкръжение един или двама се излагат на стопроцентова смърт, за да спасят останалите.

— Мирният живот сякаш ни размазва. . .

— Аз не мога да кажа, че бойните добродетели нямат продължение в дните след победата. В края на краищата добродетелите в отряда са често човешки добродетели и те не могат току-така да изчезнат. . . Е, неведнъж съм чувал да се казва, че смели в миналото другари не смеят или просто не искат да се противопоставят на едно мнение, което в никой случай не им импонира. Били са готови да се пожертвуват за някого, а сега са буздушни към чуждата участ; не ги засяга нищо, ако не е свързано пряко със самите тях. Не мога да си обясня защо така става понякога. А за бореца няма по-важно нещо от верността към идеалите на борбата.

— Тук, изглежда, не става въпрос за идеен момент, а за проявление на характера при определени условия.

— Не трябва да забравяме, че съпротивата прави един естествен подбор. Не всеки може да стане член на нелегална организация.

— Но нали високите изисквания на борбата могат да те заставят да проявиш черти, които иначе са ти по-малко присъщи?

— Да, разбира се!

— Защото това е и начин за оцеляване.

— Начинът на живот, както се казва сега, моделира характера. Хора, които са били страхливи, престават да се страхуват — самата борба изисква това, тя възпитава нужните ѝ качества. Някои другари чистосърдечно са ми признавали в началото, че се боят, но отпосле те преодоляха своята боязън и се проявиха като дръзки конспиратори. Никой не е роден смел. Борбата го прави смел.

— Ти ходиш на много срещи с читатели. Задават ли ти въпроси, чийто отговор изисква да сравняваш човека от съпротивата с днешния човек?

—И такива въпроси се задават, и то нерядко.

— Вълнуваха ги хората защо един участник в съпротивата може да се превърне в бюрократ, в алчен собственик, в жалък подмазвач и надменен администратор. Той взима с две ръце без грош всичко, което може да се вземе от общественото. Той може да прати служебната кола чак до другия край на България, за да му докара няколко тикви. Той превръща шофьора си в ординарец. Той подгонва стръвно всеки, който дори на шега го засегне на болното място. . . Вчера в поликлиниката сестрата разказваше на хирурга такъв случай. Двама собственици на вили се скарват за нещо много незначително и единият, както държи мистрията, замахва с нея през лицето на другия. . . Що за идиотщина? Само нерви ли са това?

— Брей!. . . Според мен човек, който в борбата е бил принципен, честен, благороден, той винаги ще си остане такъв. И аз мисля, ако разровим биографията на тоя с мистрията, навярно ще открием, че той не е бил цвете и преди, че той е носил тази „мистрия“ в самата си същност. Убеден съм, при такива хора корените на поведението лежат в миналото, те в никой случай не са плод на сегашното.

— Възможни ли са в съпротивата смели хитреци, които предугаждат събитията и участвуват, за да се обезпечат в бъдеще?

— Които да си правят сметката?. . . Да, възможни са. Например още през 1942 г. за множина интелигенти (адвокати, преподаватели и пр.) е било ясно, че Германия ще загуби войната, че у нас се очаква да дойде Червената армия. Те се отдръпваха от активния политически живот, който бяха водили дотогава, и си даваха вид, че миналото в същност никога не им е било по сърце, че те, макар и много предпазливо и дискретно, винаги са симпатизирали на комунистическите идеи. . .

Не са малко и такива, които станаха партизани буквално в навечерието на победата. Не говоря за нашите ятаци и за другарите, които отдавна искаха да излязат в Балкана, но партията ги държеше долу. Става дума за хора, отказвали по различни претекси да работят за делото, и изведнъж — ей ги с пушка на рамо.

В нашите отряди намериха убежище дори и отделни декласирани типове. Едни от тях бяха превъзпитани в суровите условия на борбата и станаха хора.Други, наистина изключения, си останаха, каквито са били.

Но повтарям и дебело подчертавам — нашето партизанско движение бе кадрово, в него участвуваха най-добрите, вярващите, рицарите на идеята. Те са типичните представители на съпротивата у нас.

ТОВА БЕШЕ ВЪЗРОЖДЕНСКО ВРЕМЕ

— Хайде пак малко биографична хроника! Напуснали сте училище „Йордан Йовков“, където е отсядала ловната дружина, където и вие, партизаните, сте преспали на същите дъски няколкото първи свободни нощи. Престанали сте да стоите на постове тук и там и вече сте се

отдали на мирни професии. Теб те привличат на работа в РМС, а след това — в окръжния вестник „Отечествен глас“. . . Така ли е?

— Да, така е. Веднага след Девети, още в партизански дрехи, аз бях привлечен от ОК на РМС, сътрудник на отдел „Агитация и пропаганда“. Тогава му викахме Агитпроп. Тези първи дни са останали в съзнанието ми като някаква вихрушка от агитки, събрания, митинги, речи.Аз тогава почти не спях, бях постоянно в движение из града и селата.

Помня, че ние първи уредихме в двора на комитета ремсова забава. Забава с литературно-музикална програма, в която участвуваше новосформираният хор, дирижиран от един много талантлив музикант — Ули Порязов. Той беше и композитор, и изпълнител, и пианист. Неговият хор е едно голямо явление в културната история на Пловдив.

По едно време, аз вече бях започнал да пиша и публикувам някои материали, ме повикаха в „Отечествен глас“. И първата ми статия там беше насочена против учителите-реакционери. Тя излезе към 19 септември, преди още да бях постъпил във вестника.

— Принципна или конкретна бе тази статия?

— Без да посочвам имена, в нея имах пред вид конкретни учители с реакционни прояви. Те не бяха добри и като специалисти. Апелирах да бъдат уволнени, за да не тровят младежта. Някои от тях, както например директорът на мъжката гимназия, бяха известни сътрудници на полицията, издавали ученици-ремсисти.

— Имаше ли саморазправа в Пловдив?

— Саморазправа имаше и в Пловдив, и в някои села. Пострадаха на първо място агенти, които са измъчвали наши другари. Пострадаха също така разни предатели и доносчици. Обаче още на втория ден след победата излезе едно много остро решение против саморазправите. То повеляваше виновните да бъдат задържани и да получат възмездието си по съдебен път.

— Кой беше по твое време главен редактор на вестника?

— Главен редактор ни беше Никола Кондарев, стар комунист и известен читалищен деец. Писал е книга за Левски. Беше много внимателен и сърдечен към нас.

— Между първите ти публикации срещнах и няколко твои разказа, не си ли имал на ум да ставаш белетрист?

— Не бих казал, че съм имал пред вид да пиша проза. Просто откликвах на момента. Искат ти нещо — и ти го написваш. Моите разкази бяха повечето спомени. Вярно, по едно време си бях наумил да издам книга с разкази, но скоро се уверих, че написаното няма художествена стойност и се отказах от намерението си. Това беше в 1945 г. После вече, след двадесетина години, аз използувах някои от тези материали в първата си мемоарна книга, защото в тях спомените бяха още доста живи и точни.

— За какво пишехте във вестника, ако не си забравил?

— Как ще забравя? Пишехме много за Народния съд. Пишехме за загинали герои. Пишехме за войната, която продължаваше. Пропагандирахме колективизацията на селското стопанство. Въобще имаше много теми. Животът беше кипящ, пълен със събития, с изненади. Най-много пишехме срещу опозицията. Няколкото опозиционни партии тогава водеха злостна борба против Отечествения фронт, но и ние не им оставахме длъжници.

Спомням си, в редакцията по него време дойде нов колега. Възрастен мъж с прошарени коси и шкембе. Изпращаше го една от съюзните партии, която протестирала, че в органа на Отечествения фронт сме работели само комунисти.

Още на първото съвещание новият редактор взе думата и говори около час: за международното положение, за ролята на журналистиката и пр. — все в тоя дух. След това той подробно се спря върху стила и методите на нашата редакция.

— Не може така да се продължава! Трябва да се състави картотека с фишове. Да се отбелязва кой какво е написал, да се прави характеристика на материала, да се води постоянна отчетност, да имаме пълна документация. . .

Слушахме го прехласнати. Особено ни смая с идеята си за картотека с фишове.

Минаха няколко седмици. Новият продължаваше при всяко събиране да взема думата и да развива идея след идея. Но през цялото време, докато беше при нас, той не написа нито статия, нито бележка нито дописка дори.

Веднъж главният редактор ме срещна на стълбището и полуядосано, полунасмешливо ми каза:

— Знаеш ли какво е работил колегата, преди да дойде в редакцията? Бил е теляк в банята!

— Защо тогава са го изпратили тъкмо при нас?

— За да ни се подиграят, ето защо!

Бившият теляк скоро ни напусна.

И по-късно съм се сблъсквал по разни редакции с хора като него. Дадох например в един вестник стихотворението си „Над шахматната дъска". Минаха няколко седмици. Обадих се да попитам защо не го отпечатват.

— Стихотворението е хубаво — отговори ми редакторът на телефона, — но има в него един израз, който трябва да се поправи. . .

Тъй като аз си мълчах, той продължи:

— Не е удобно и е политически неправилно днес, когато се води борба за мир, да се пише:

Битка на две армии, два свята,
чуден дар на тъмни векове. . .

Толкова бях учуден, че не можех дори да се засмея. Само отново си спомних за редактора-теляк.

Още няколко думи за опозицията!

Тя използуваше всякакви грешки, действителни и мними, и много настървено критикуваше, не — нападаше народната власт. Наша постоянна задача беше да отговаряме на нападките, да ги опровергаваме и сами да минаваме в настъпление.

Опозицията си позволяваше нелепици дори по адрес на героите от антифашистката съпротива. Подиграваше се, че били без образование, прости били. . . По тоя повод аз написах една полемична статия. Те, антифашистите, обяснявах на злостните хулители, може и да са без дипломи, без образование, получено в Европа, но те са минали през суровата школа на живота и са плът от плътта и кръв от кръвта на своя народ — нещо, което никога не се постига чрез какъвто и да било учебник.

Това беше възрожденско време. По редакциите работехме малко хора, но много работа свършвахме. И то без никакви хонорари. Ония първи години са неповторими със своя идеализъм и всеотдайност и аз си спомням за тях с умиление.

НА ФРОНТА

Давид Овадия е бил малко и военен кореспондент.

— През март 1945 г., когато войната навлезе във втората си фаза, някой от нашата редакция трябваше да замине като кореспондент на фронта. Предложиха на един колега, но той отказа: беше младоженец! Така на мен се падна щастието да бъда последните два месеца от войната там — в Югославия, Унгария и Австрия.

Пътувах за фронта с пловдивската делегация, която придружаваше вагони с подаръци. Минахме през София, през Ниш, Белград, Нови Сад, Суботица. Когато пристигнахме в Унгария, там току-що беше приключило знаменитото сражение при Драва — Соболч. Срещнах приятели от Пловдив и те ми разказаха за това сражение.

Толкова много бях чел и слушал за войната, а сега я видях с очите си. Страхотна картина. Цели селища превърнати на пепел. Гъста, неприятна миризма на трупове. Разрушения. Смърт. Ужаси.

Германците отстъпваха, но водеха бой докрай.

В Печ и Капошвар имахме среща с войниците. Раздадохме подаръците. Аз дори се отделих от групата да събирам впечатления. Оттам изпратих няколко кореспонденции. Тогава срещнах и писателите Ламар, Иван Мартинов, Младен Исаев и Радой Ралин. Те още не ме познаваха и аз не им се обадих.

Един ден пътувах с камион из унгарската степ. Войната отиваше към края си, но все още се водеха ожесточени сражения.

Като наближихме селото, където се помещаваше щабът, аз помолих шофьора да спре Пътят тук правеше голям завой. Реших да мина направо през полето, за да се поразтъпча.

С каква наслада дишах свежия въздух,колко приятно ми беше да вървя и да подскачам из зеленото поле! За момент забравих и артилерийските канонади, и тъжните гледки на разрушенията, и труповете. Дори почнах да съчинявам стихотворение — за тази равна и просторна степ, за пролетта, за близката победа.

И какви тръпки ме побиха след това, когато в щаба ми казаха, че полето все още е минирано и само по някаква рядка случайност не съм налетял на мина.

Смъртта ме беше пощадила и тоя път.

След като преспахме в един старинен унгарски замък, рано сутринта на 8 май (1945) ние се отправихме към Марибор. Окопи и дупки, обърнати вагони и разрушени бойни коли, изпепелени сгради — това виждаха очите ми из пътя.

Малко преди обяд настигнахме нашите войскови части и заедно с тях влязохме в града. Фашистите не бяха успели да разрушат големия мост на река Дунав. Колата ни свободно мина по него и спря на другия бряг. Само преди три часа тук се бе разиграло кратко сражение, което завършва с окончателното оттегляне на противника.

Първото нещо, което зърнах, слизайки от колата, бяха два обезобразени човешки трупа. Те лежаха близо до моста. Главата на единия откъсната от тялото. Другият насечен и мушен на много места. Тези трупове бяха на хърватски комунисти.

В Марибор ме свари денят на победата, 9 май. Всеки, който имаше някакво оръжие, стреляше във въздуха от радост. Стрелях и аз с моя партизански пистолет.

Бяхме любопитни да надникнем в мариборското гестапо и по другите здания, обитавани довчера от германски щабове и офицери. Навсякъде по стените още висяха портретите на фюрера. Минавахме от стая в стая и късахме надменния образ. На едно място намерихме гипсовия му бюст, изхвърлихме го през прозореца и с удоволствие проследихме как се разби на парчета.

По мариборските улици видях да конвоират военопленници. По лицата им бе застинал тъп, животински израз. С този израз тези изроди бяха палили селата и градовете на Европа, бяха избивали жените и децата в Полша, Белорусия, Украйна. Лица на престъпници. В началото на войната те приличаха на яростни бикове, а сега изглеждаха по-жалки и от най-жалкото стадо овце.

На фронта видях и дългите влакови композиции, които караха хиляди освободени от концлагерите хора: французи, руснаци, холандци, поляци, белгийци, югославяни. Те сякаш се завръщаха от самия ад. Бяха толкова слаби и изпити, та нямаха сили да се усмихнат дори на свободата си.

Аз отново щях да си спомня тези хора по-късно, когато четях книги и гледах документални кадри за газовите камери, когато и сам щях да посетя царството на ужаса — Бухенвалд. Това стана през септември 1958 г.

Всичко в Бухенвалд прави потресаващо впечатление. И това, че се намира на десет-дванадесет километра от Ваймар, където са живели и творили безсмъртните гении Гьоте и Шилер, Хердер и Лист. И това, че пред входа на концлагера е изрязан с железни букви надписът: „Йедем дас зайне“, което ще рече — всекиму своето! И телените мрежи, по които е пускан ток с високо напрежение. И ниските бесилки. И крематориумът с високия комин. . .

Малцина са издържали режима в Бухенвалд. Жертвите надхвърлят 56 000 души.И най-удивителното! В тези условия, изключващи всякаква възможност за спасение, концлагеристите все пак успяват да създадат мощна организация, която ръководи съпротивата тук и подготвя въстание. Основата на организацията поставят германските комунисти. Но дейността ѝ се засилва особено много, когато започват да пристигат съветски военнопленници.

Ние се срещнахме и говорихме с един от ръководителите на бойната организация — полковник Борис Назиров.

Чудна, необикновена е неговата съдба. Тежко ранен при Волхов, той бива пленен и отведен във военнопленнически лагер, където има и съветски лекари. Излекуван, Назиров прави опит да избяга, но не успява. Изпращат го в една мина на френската граница. Оттам заедно с двама

свои другари, съветски хора, той пак избягва. С рядка упоритост тримата се придвижват на изток и прекосяват за два месеца цяла Германия. Но ги залавят на полската граница. Тоя път него, Назиров, го отправят за Бухенвалд, като му пришиват знака „опасен беглец", което е равносилно на смъртна присъда. Тайната организация в лагера му сменя номера и знака и по тоя начин го спасява.

Така Борис Назиров става един от ръководителите на бойните групи в лагера. Организацията се снабдява с оръжие. Набавя си радиоприемник и радиопредавател. Това, може да се каже, е най-тежката форма на борба, водена от антифашисти. Борба в самата паст на чудовището. Борба на дъното на ада.

Когато поражението на хитлеристка Германия става очевидно, есесовци получават заповед да унищожат всички концлагеристи и самия лагер. Предвижда се „евакуация", при която бомбите и картечниците ще довършат своята работа. Но лагеристите узнават това, вдигат въстание и се спасяват.

— Ти написа цял цикъл стихотворения за Бухенвалд.

— Не можех да не ги напиша. Трябваше да се освободя по някакъв начин от видяното и преживяното. Според мене целият свят, до последния човек, трябва периодично да минава през Бухенвалд, за да не може да забрави никога лицето на фашизма.

— Как накратко би характеризирал фашизма като психология?

— Ако ме питат да отговоря с една дума какво най-много мразя в света, бих отговорил — фашизма! Фашизма като човеконенавистническа идеология, като практика, Никой сериозен човек не би могъл да защити нито идеологията, нито пък практиката на фашизма. Психологията? Аз разбирам това така: стремежът на един или много хора да се разпореждат със съдбата на другите. Произволът — това е проява на фашистката психология. Затваряне и преследване по подозрение. Насилие над фактите и съвестта. Това е тя — фашистката психология!

— Как събираше на фронта материали за кореспонденциите си!

— Предимно в срещи и разговори с войници. Тези срещи ставаха спонтанно, по естествен път.

Много обичах да разговарям с обикновени хора. Смених доста квартири. Богата страна ми се видя тогава Унгария. Селските къщи все чисти. Леглата с бели чаршафи и пухкави възглавници.

— Вие сигурно сте били настанявани у по-заможни хора.

— Не, техните села въобще са си богати. Селяните ходят къде ходят, но щом се върнат от работа — веднага се измиват и се преобличат в чисти дрехи. Казвам ти — изрядна чистота.

И над всичките ми впечатления от фронта доминираше неизменно едно: в тая война най-големи жертви дават съветските народи! Аз видях с очите си безсмъртния подвиг на съветския войник. Наистина, главно Червената армия освободи човечеството от фашизма. Това е нейна историческа заслуга. Никоя друга армия на света не можеше да се противопостави на колосалната военна машина на хитлеризма.

— Пак в „Отечествен глас" ли продължи да работиш, след като се върна от фронта?

— До началото на 1946 г. останах във вестника. После мене ме привлякоха в едни курсове по марксизъм-ленинизъм, които се ръководеха от известния партиен деятел Гаврил Атанасов, политемигрант, завърнал се от Съветския съюз в един самолет със Станке Димитров и единствен от групата останал жив. Аз му бях в курса нещо като технически секретар. Провеждах събеседвания. Дори изнесох няколко лекции.

— Да не са те готвили за партиен работник?

— Искаха! Дори по едно време имаше предложение да ставам секретар по агитация и пропаганда в Девин.

— Имаш ли непосредствени впечатления от Народния съд?

— Неизменно присъствувах на всичките му заседания в Пловдив. Бях потресен от разкритията за чудовищни престъпления. Над обвиняемите вече надвисваше възмездието. В последната си дума всички се разкайваха, хленчеха, плачеха, молеха за милост. Само един фашистки полковник, на чиято съвест тежеше кръвта на стотици убити, не пророни

нито сълза. Той не поиска милост. И мускул не трепна на лицето му, когато чу смъртната си присъда.

— Какъв мръсник, а се държи като комунист! — прошепна приятелят до мен.

Все по това време, докато траеше съдът, не помня по чие хрумване бе организиран митинг на черните забрадки.

Аз наблюдавах това поразително зрелище от един балкон. На площада нямаше място игла да се хвърли. Гледах и сълзи изпълваха очите ми. Колко жертви, колко мъченици за свободата!

И когато това море от черни забрадки се залюля и завика „смърт", издигнало портрети на убитите, аз почувствувах, че всяка дума за милост би прозвучала като кощунство.

— При какви други случаи не си успявал да сдържиш сълзите си?

— Когато загиваха мои другари. Когато научих за разгрома на Антониановци. Когато победихме. . . Общо взето, не обичам хора, които плачат. И моите очи не са „на мокро място", както пише Пеньо Пенев.

ПАРТИЗАНСКИ ДНЕВНИК

— Време е вече да продължим висшето ти образование, Давид!

— През 1946 г. в Софийския държавен университет се откри нова специалност — руски език и литература.Преди това аз се колебаех дали да следвам, дори си мислех, че висшето образование не ми е нужно, но когато научих за откриването на руската филология, колебанията ми веднага отпаднаха.

— Държа ли приемен изпит?

— Държах, разбира се.

— Нямаше ли привилегия като партизанин?

— Имах, но по руски бях силен, с хубава диплома бях и не стана нужда да се ползувам от привилегията.

— Какво представляваше вашият курс?

— Нашият курс беше интересен по своя състав. Участници в съпротивата — бивши партизани, политзатворници, ятаци, хора от различни краища на страната. По начало руска филология тогава следваха подчертано прогресивни младежи. Ние бяхме първият випуск на факултета.

Трябва да кажа, че за мен следването никак не бе леко. Нямах средства.

— Стипендия не си ли получавал?

— Не. Нямаше тогава стипендии. Сам си изкарвах парите. Първо работех като коректор във вестник „Ведрина", сетне бях уредник в списание „Младеж", което по онова време бе изцяло литературно.

— Имаше ли в курса ви други пишещи братя?

— Нямаше. Но в курса по българска филология ги имаше доста. Тогава основахме литературния кръжок „Васил Воденичарски". Там идваха Павел Матев, Иван Радоев, Найден Вълчев, Климент Цачев, Серафим Северняк, Вътьо Раковски, Атанас Наковски и др., които после станаха известни автори.

Хубава дружба от кръжока ме свърза с Генчо Стоев. Той започна със стихове и ги правеше може би по-хубави от нашите, но пък и бе по-умен от нас — навреме се отказа, усетил, изглежда, отдалече „цената на златото".

Университетският кръжок изигра своята положителна роля за нашето оформяне като творци. В него четяхме своите произведения. Канехме стари писатели на някои от сбирките. Помня, Никола Фурнаджиев идва няколко пъти. По това време той беше главен редактор на вестник „Литературен фронт". Фурнаджиев ми помести там две партизански стихотворения. Това бе първата ми публикация в централния печат.

— Тия две стихотворения влязоха ли сетне в „Партизански дневник"?

— Да, но доста преработени — и „Раненият партизанин", и „Блокада".

Първият човек, който ме поздрави след отпечатването на двете стихотворения, това беше Радой Ралин, който също работеше в „Литературен фронт", помощник на Фурнаджиев.

Трябва да кажа, че съм много благодарен на Радой. Той прояви голяма отзивчивост към мен. Тъй се запознахме с него, сближихме се и оттогава датира нашата голяма дружба. Разбира се, похвалите му бяха малко пресилени. Радой и сега си е такъв. Обича да преувеличава, когато хвали, не спазва мярката. Но не са много тези,които така от душа насърчават младите творци, както това прави Радой Ралин.

После, след като веднъж изрази възторга си колкото пъти ме срещне, Радой не пропускаше да ми поиска нови стихотворения. Така неусетно аз написах и други работи на партизанска тематика.

В същност Радой Ралин ми даде и самата идея да направя цяла книга със стихове за съпротивата.

През 1948 г. успях да завърша моята първа стихосбирка „Партизански дневник“ и я отнесох в партийното издателство. Чете я Стоян Каролев и той ми стана редактор.

От моето поколение аз пръв издадох книга. Бях на 25 години. И към мене беше проявено голямо внимание от страна на Писателския съюз. Христо Радевски му беше председател тогава. Състоя се обсъждане на стиховете ми, присъствуваха много поети и се изказаха ценни мнения.

— Не изпитваше ли боязън, че „Партизански дневник“ може да не се приеме от по-изтънчените ценители на изкуството? Имаше ли тогава ти тоя висок критерий за поезия, както впоследствие, след години?

— Не, не бих казал, че съм бил с висок литературен критерий в ония дни. Непосредствено след Девети у нас владееше един дух на безкритичност. Всяко произведение за борбата, за партията, за родината се възприемаше добре.Още нямаше друго и нашите стихове се декламираха по събрания, по митинги и обираха овациите.

— Веднъж на планина ти ми каза, че твоят голям късмет като автор е, дето си бил партизанин.

— Да, съпротивата е моята главна тема. А да имаш своя тема, това вече само по себе си е предимство. Който я няма, той неизбежно става подражател. Който пък прелита от тема на тема, той е обречен на книжност.

— Добре де, но ти не си поет на единствената тема. Имаш интимни стихове, граждански, сатирични. . .

— Но едната, партизанската, доминира над всички. От нея започвам аз като поет. Чрез нея изразявам най-съкровените, най-съществените си чувства. Мен още от самото начало партизанската тема изцяло ме завладя. По-късно вече, с развитието на самата ни литература, се насочих и към други теми — любовна, пейзажна, философска, дори минах към проза. Това е естествено в развитието на всеки творец.

— Имаше ли възможност да правиш подбор за първата си книга?

— Нито едно стихотворение от партизанския ми бележник не влезе в моята първа стихосбирка. Само няколко от тях се появиха в два пловдивски сборника („Въстанически песни“ и „Стоманени хора“), издадени набързо с агитационна цел. Значи, нищо писано от мен преди победата не влезе в „Партизански дневник“. Онези ми работи нямаха художествена стойност. Това ми бе от ясно по-ясно. Отказах се и от други неща, които писах в дните на свободата, но също излязоха несполучливи. И въпреки това подборът ми пак не бе добър. Едва след няколко години почувствувах това и когато през 1955 г. преиздадох книгата, в нея включих нови, покъсни стихотворения, приготвени за третата ми стихосбирка „Отрядът живее“.

Веднага трябва да кажа обаче, че и „Отрядът живее“ носи печата на схематизма: преднамереност, съчинителство. . . А тя имаше благородния замисъл да представи партизаните вече в свободния живот — кой агроном, кой лекар, кой нещо друго. Но не сполучих.

— Защо нито един от вашето поколение, ако не греша, не успя още с първата си книга да изпрати в пълна мяра най-характерните черти на своя талант?

— За това е виновно и времето. Както вече казах, първите ни поетични прояви се приемаха заради съдържанието си твърде бодро, прекалено оптимистично. Много от нашите хора допуснаха в онези щедри на похвали дни, че правят голяма поезия, и се объркаха.

— Ходил ли си по редакции, преди да издадеш „Партизански дневник“, и как те посрещаха там?

— Тогава още нямаше толкова много поети, ние бяхме малко и навсякъде ни посрещаха с отворени обятия. Не мога да се оплача, че съм бил пренебрегван. Нито аз. Нито другите. Напротив, редакторите сами ни търсеха и бързо отпечатваха стихотворенията ни. Аз печатах и в литературните издания, и в ежедневния печат.

По това време започнах да пиша и така наречените граждански стихотворения. Откликвах на събитията по света. Изразявах чувства и мисли по повод моите пътувания до Израел, Полша, Германия.

— Как се разбираше тогава самото понятие „гражданска поезия“?

— Тя обикновено се обособяваше и дори се противопоставяше на интимната поезия. Разбира се, с такова деление аз не бях и никога няма да бъда съгласен. И гражданската поезия трябва да е интимна, да изразява най-дълбоки и силни чувства, да извира от сърцето на поета. И нима има, нима са възможни значителни интимни стихотворения, които да са без граждански характер? Затова аз приемах понятието „гражданска поезия“ само в условен смисъл, само като ярко, страстно отношение към политическите и обществените събития, към съдбините на народа и времето. Нашата поезия има велики традиции в това отношение. Естествено не трябва в никой случай да се смесва гражданската поезия с римуваните статии, с кухите и високопарни стихоплетеници, които за съжаление намират място в печата и днес.

— Не чувствувахте ли тогава силното присъствие на антиконюнктурата в българската поезия?

— Първите години изобщо не си давахме сметка за конюнктурата, защото ние бяхме искрени. Ние вярвахме дълбоко в това, което пишехме, и то фактически беше нещо ново, макар и несръчно: нови думи, нови изрази, нов дух, ако щеш. Дори в декларативните ни стихотворения имаше частица поезия.

Когато ние, участниците в съпротивата, пишем за партизани, за политзатворници — може да пишем неумело, но все пак изразяваме някакви човешки преживявания и чувства. Но когато после дойдоха поети, които не са участвували в събитията, които само симпатизираха на съпротивата или се приспособяваха към момента, те вече окончателно създадоха конюнктурната поезия.

— Ами как да си обясним при такава постановка:

На барикадата Йохан е сам.

Или:

Сега за мене ти си участ.
Сега за мене си съдба.
И аз участвам неотлъчно
в борбата ти за свобода.

— Виж какво, Смирненски наистина не е бил в Германия по събитията, които възпява, но той е изцяло в комунистическото движение. Революционните чувства са му присъщи. Така стои въпросът и с Вапцаров. И при него социалното начало и политическата идея са в едно направление, с едно острие. Но аз не говоря за тоя тип поети. Става дума за други автори. За съвсем други. За ония, които чрез конюнктурата заявяваха идеологическата си платформа изобщо, а вътрешно бяха студени за темите на съпротивата. Студени и чужди в крайна сметка. И фалшът бе неизбежен.

Гражданска поезия може да се създава само от гражданин. Поетичната имитация никого не ще излъже.

— Не ще излъже специалиста. Широката публика има широка уста и всичко гълта.

— Е да, да! Но само за момента. Времето обаче е безпощадно.

— Нека минем по-нататък. Ти имаш такъв стих: „За да създам едно стихотворение. . .“; е, какъв път си извървял до някои работи в първата си книга?

— Повечето от стихотворенията в „Партизански дневник“ са написани по конкретен повод, по конкретни преживявания. Ето например „Мост“. Като че ли е още пред очите ми една

вечер, когато аз и моите другари трябваше да се срещнем на стария пловдивски мост. Там щеше да ни чака човек, който да ни отведе в планината, защото положението в града беше станало много опасно. Вървях по улиците на смълчания град, пълен с агенти и полицаи, усещах тревожните удари на сърцето си и мислено се сбогувах с познатите къщи, с досегашния си живот. И тъй използувах този символ — моста, по който минавам, за да отида в нещо ново, непознато за мен. Напред, оттатък моста съвсем зримо започваше за мен нелегалният, изпълнен с трудности живот. Старият пловдивски мост придоби в моето стихотворение точен смисъл: той водеше от миналото в бъдещето!

По моста бърза пътник закъснял,
в спокойната си къща се прибира.
А дом за нас е вече този бял
и труден път, по който се умира!

В първите дни партизанската атмосфера е съвсем неочаквана, човек се сблъсква веднага с глада, с постоянните блокади и голямото напрежение, със студа и дъжда. Който издържаше първите дни,той оставаше в отряда докрай. Може би тъкмо в първите дни се усеща най-силно жаждата за живот.Тогава и аз най-много съм мислил какво нещо са животът и смъртта; какво ще бъде, когато победим. В такъв момент на сурова равносметка написах стихотворението „Край огъня".

Ще ме убият, а не съм живял!

Беше май на 1944 г. След една голяма блокада ние бяхме изтощени до краен предел. Три дни не бяхме яли, времето — студено, а се и бяхме заблудили. Обиколихме всички кошари за храна,но и овчарите ги бяха подгонили,за да не могат да ни помагат.Седнахме край една колиба, изгубили всякаква надежда да се свържем с нашите. Тогава един от другарите въздъхна: кучешки живот! Дълго след това, не знам по какви закони, тази случка изплува в съзнанието ми и от нея се роди стихотворението „Май 1944".

— Давид, твоите партизански стихотворения са пръснати из няколко книги, коя от тях смяташ за окончателен вариант на „Партизански дневник"?

— До 1962 г. аз издавах стихове на всеки две години. Тогава като че ли бе прието да се пише по-често, да се откликва на всяко събитие. Всички пишеха много. Почти всички. Пишех и аз: партизански, политически — всякакви стихотворения пишех. Така издадох една след друга четири книги. Не знам обаче защо изведнъж осъзнах, че това е погрешно. И сега съм на мнение, че многото писане на стихове е вредно. Вече казах,но пак ще кажа: у мен стана някаква преоценка на ценностите! Особено силно отрезвяване почувствувах по отношение на партизанските ми стихотворения. Гледам, има интересна идея стихотворението, но прекалената описателност и обстоятелственост го погубват. И реших: ще преработя каквото може да се преработи, а слабото — настрана, брак!

Пресятото и преработеното от първата книга обединих с някои работи от третата и през 1955 г. издадох „Стихове за партизанския отряд". Това е истинският вариант на моя „Партизански дневник". Тази книга претърпя няколко издания.

— Според мене трябвало е да запазиш първоначалното си заглавие, защото то се възприе, то утвърди цялостно стиховете ти за антифашистката съпротива.

— Това направих по-късно в избраните: първият цикъл взе заглавието на първата ми книга. Но и тук продължих да пресявам.Отпаднаха допълнително някои неща, които счетох за послаби. И още ще отпадат в бъдеще.

МИХАИЛ МИХАЙЛОВ: За моите връстници в университета, които срещахме често стеснителния млад поет по коридорите, по шумните събрания и литературни четения, неговата книга будеше и допълнителен интерес с автобиографията си. От стихотворенията му научавахме много повече за неговия жизнен път, отколкото от кратките му отговори. Нас ни подкупваше искреността на поетичния му разказ, очевидното отсъствие на героична поза. Подвигът на партизаните се отличаваше без външен патос в респектиращ и едновременно близък и понятен летопис. От страниците на книгата израстваха обикновени хора, чувствуващи и мислещи непринудено. Не знам защо, но разкриването на тези преживявания критиците някога вменя-

ваха като слабост на поета. Може би, защото нашата литература още не беше преодоляла външноизобразителния период. Сега вече ни става ясно, че в същност Давид Овадия последователно се е стремял да разкрие раждането на борeца в душата и съзнанието на обикновения човек.

Помня, крачехме дълго, без край през полето,
все така, все така, цяла нощ, без да спрем.

ЗДРАВКО ПЕТРОВ: Интересното в новата стихосбирка на Давид Овадия е това, че като е подбрал най-хубавото из своето творчество на партизански теми, той същевременно е проявил здраво критическо отношение към по-ранните си творби. Туй отношение се е изразило в творческа преработка на някои от тия стихове. . .

— Най-характерно по отношение на поправките е стихотворението ми „Гроб на Юмрукчал". То в първия вариант се състоеше от 10 куплета. Подробно описание на самия връх, ненужни обяснения. . . Затова пропуснах целия този момент на обстоятелственост и оставих главното от настроението и чувството, което изпитахме всички ние, когато бяхме горе, при гроба на Жан. Така десетте куплета станаха пет, петте — три! Стихотворението изгуби ненужния си товар и някак му олекна.

Тук не мога да не дам два откъса от пътеписа за нашите пътешествия с Давид из Стара планина.

ПЪРВИЯТ: Ще изкачим леко задъхващата стръмнина, ще приседнем край ручея с лице към Купените и Костенурката, надиплили дълги улеи, по които се стича искряща светлина, а след още три часа усилие — ето ни на Юмрука! И както винаги — право при гроба на Жан.

За Давид тоя гроб е може би най-високата биографична кота. Жан, с когото те не са се познавали лично, е сред петимата, които извършват първото нападение на наблюдателницата. Един рекуширащ куршум и — край, Жан остава завинаги на върха.

Стоим сега с Давид Овадия пред скромния паметник: име, година на раждане, година на смъртта! И нищо повече. А колко на място, мисля си, колко на място биха били върху самотния камък тези стихове:

Над твоя гроб, орлите ще кръжат,
ще жали нежната луна юнака. . .

ВТОРИЯТ: Минахме през Калофер като през балада. Гората остана под нас. Шуми ли, пее ли? Шеметните Райски скали блестят, запалени от залеза. Туристи извличат из дерето сухи дърва, за да ги струпат след малко на голяма клада пред хижата.

Огънят лумна, наобиколен от пъстър свят. Звън на китара. Песен. И един внезапен глас:

— Другари, виждам сред нас поета Давид Овадия! Да каже нещо свое!. . .

Няма как, Давид пристъпи бавно към жаравата и започна с приглушен от вълнение глас:

Зарихме те, където вечен сняг
покрива раменете на Балкана
и леден вятър вие непрестанно —
зарихме те при облаците чак. . .

Как особено, как неповторимо звучи сега това стихотворение тук, в подножието на върхя и гроба! Имам чувството, че тая вечер Жан е възкръснал и заедно с нас слуша поетичните думи за себе си. . .

Свободен, импровизиран рецитал! Трептят звездите, обсипали свода небесен, а водопадът все шуми, шуми. . .

ИЛЯ ЕРЕНБУРГ И ФРЕНСКАТА КУЛТУРА

Виолета Кунева

В интересната и съдържателна книга „Воспоминания об Ильи Эренбурге“, съставена от Г. Белая и Л. Лазарев и излязла от печат през 1975 г.,за съжаление отсъствува една от най-забележителните страници в биографията на съветския писател, богата с най-значителните събития на XX в.—революционното движение в Русия, Първата световна война,Октомврийската революция, борбата с фашизма, Великата отечествена война,движението за мир“*. Това е страницата, която визира отношението на френската интелигенция към известния писател-интернационалист, видния общественик и активен борец за мир Иля Григориевич Еренбург.

В настоящата работа са включени материали от лични изследвания, проведени през 70-те години — записи на срещи, беседи и непубликувани спомени на редица френски писатели, художници, общественици и приятели на Еренбург, които разказват за неговата творческа младост, за първите му крачки на литературното поприще, хвърляйки светлина върху сложния период на противоречивото влияние на Монпарнаската школа и идейно-естетическото формиране на съветския писател, който според думите на К. Паустовски „познава Франция не по-лошо от Стендал и именно това знание му помага, когато пише за Франция, да намери тези единствено нужни думи, които дават точна и живописна картина на цялото“**.

Друга част от материалите разглеждат 30-те години — годините на неговата творческа зрелост, а също така и времето на най-тежките изпитания — борбата с фашизма. Поради обширния обем на материала тази част може да бъде предмет на една друга самостоятелна публикация.

Тези живи свидетелства, споделени в лична беседа с автора на представените материали за публикуване, к. ф. н. Виолета Кунева, научен сътрудник в Института за литература към БАН, са зафиксирани от същата, подписани и заверени в съответния отдел на Посолството на НР България в Париж и в резултат тези документи изграждат една доста стройна картина, която разкрива аспектите на темата многопланово и всестранно. По този начин изследователят обогатява своята представа за сложната еволюция на съветския писател, а заедно с това се дава добрата възможност да се хвърли един по-задълбочен поглед и върху отношението на представителите на френската култура към културата на Съветския съюз чрез документиран материал, който е почти непознат, защото е малко изучен*** или съвсем не е включен в научен оборот.

* * *

Владимир Познер (писател)

Роден съм през 1905 г. Завърших гимназия в Петербург. Бях член на литературната група „Серапионови братя“. През 1921 г. семейството ми се върна в Париж. Тук завърших универси-

---

* Сб. Воспоминания об Эренбурге. М., 1975, с. 3.

** Пак там, с. 21.

*** Вж. В. К у н е в а. Проблема интернационализма в творчестве И. Г. Эренбурга (Эренбург, Франция и Болгария). Диссертация к. ф. н. М., 1975. За първи път авторката се позовава на част от този материал, като цитира отделните пасажи от него. Пълна публикация на тези материали се предприема понастоящем на страниците на сп. „Литературна мисъл“.

тета. Моите родители живееха на Монпарнас, където бяха разположени кафенетата „Дом“ и „Куполь“. Там много често виждах сред посетителите Еренбург, Фотински, Паскин, Елза Триоле, Пилняк, В. Катаев, Тувим. Бях лично познат с В. Маяковски, Пастернак, Андрей Бели, Игор Северянин, К. Федин, С. М. Горки, Ал. Блок и Н. Тихонов. За тях аз пиша в моята книга „VI. Pozner se souvient“, Paris, 1972 г.

Моето първо запознанство с Еренбург в творчески план се състоя в Берлин през 1922 г., в кафенето Леон, където аз четох мои стихове, и той — проза. Смятам, че Монпарнаската школа поражда силен стремеж към нови идейно-художествени търсения и нови изобразителни средства. През 1928 г. аз подготвих за печат книгата „Littérature russe“, която излезе през 1929 г., и в нея още тогава аз отбелязах, че „Еренбург е забележителен журналист“ и че „неговата публицистика стои много по-високо в художествено отношение над романите му“ (разр. В. К.).

През 1934 г . на I конгрес на ССП заедно с Луи Арагон аз пристигнах в Москва, където се срещнах с Еренбург. След това аз участвувах във войната,а след нея се срещах с Еренбург на конгресите за мир във Варшава, Виена, Прага и Берлин. През 1963 г. отново посетих СССР, срещнах се с Иля Еренбург и неговата жена Любов Михайловна в Москва, говорехме на различни литературни теми и си спомняхме нашата дружба в Париж.

Андре Шамсон (писател)

Запознах се с Иля Григориевич Еренбург през 1925 г. Показа се като типичен представител на парижката интелигенция от Монпарнаската школа и едновременно с това — голям руски патриот. Неговите литературни връзки бяха многопосочни, и то още оттогава, от самото начало, по време на Монпарнаския период, който получи едно уплътнение и по-голяма реализация в творчеството на Еренбург от 1925 г. до 1930 г. Самият факт, че нас ни запозна известният меценат на литераторите Андре Жермен, красноречиво говори именно за това. Тогава за Еренбург беше характерно увлечението от авангардната френска литература. Неговата литературна еволюция в сравнение с онези времена беше очевидна. Не мога да твърдя до каква степен са му повлияли творческите търсения на френското ляво крило или творчеството на руските класици, но е ясно, че по това време той бе заедно с представителите на сюрреалистическото направление. Постепенно той се отдалечаваше от тяхното влияние, развивайки по блестящ начин своя талант като художник на словото. Разбира се, той не е Толстой, нито Горки, но той е добър писател. Според мен апогеят на творческия му разцвет — това е неговата военна публицистика от 40-те години, която е насочена против нацизма. Той посвети най-хубавите години от своя живот именно на тази борба. Но преди да се говори за Втората световна война, на мен ми се иска да защриховам един друг период от неговия живот — това е испанският период. През 1936 г. аз бях в Москва и не успях да се видя с Еренбург, защото той се намираше в Испания. След като се завърнах, аз веднага заминах на конгреса на писателите в Мадрид и там ние се видяхме. Там аз преживях един труден месец. Това е труден, но героичен период от неговия живот. По време на Втората световна война аз слушах неговите изказвания по Радио Москва, в които осезателно се чувствуваше неговата гордост, че той принадлежи на СССР. Непосредствено след войната ние се срещнахме на официалния прием в съветското посолство. Аз бях все още във военна униформа, тъй като по време на войната служех в армията на генерал де Лат-Сани, изпълнявайки длъжността командир на батальон. Иля Еренбург сърдечно ме поздрави с излизането от печат на моята книга „Кладенецът на чудесата“ с думите: „Шамсон, Вие сте написали чудесна книга против войната!“

Тази книга беше издадена в Париж от издателство „Галимар“ през 1946 г. и след това излезе в Швеция, Дания, Полша, Чехословакия, Унгария и в други страни.

На руски език бе преведена през 1950 г. Аз бях поласкан от високата оценка не на приятеля Еренбург,а от оценката на големия писател. През 1950 г. се срещнахме в Женева на Международната среща на писателите. Трябва да отбележим, че Еренбург беше познат на Запад като съветски писател от първа величина, чието творчество служеше на делото на революцията.

За последен път ние се видяхме през 1966 г. Нашият разговор беше едновременно разговор-откровение и разговор-завещание. Казвам завещание, защото тогава аз бях генерален ди-

ректор на архивите във Франция. Освен това у мен залегна дълбоко убеждение, че Еренбург разкри най-съкровените кътчета на душата си. Той имаше ранената душа на евреин,не на израелтянин, а просто на евреин. Грешките на Сталин го бяха обезверили и в залеза на своя живот Иля Григориевич беше станал песимист.

Париж, февруари, 1974 г.

Андре Малро (писател).

Струва ми се, че моето запознанство с Еренбург датира от 1927 г. По-добре го опознах на I конгрес на съветските писатели през 1934 г. в Москва, където присъствувах като член от състава на френската делегация. Имам впечатлението, че през целия си живот Иля Григориевич беше сдържан човек, ползуващ се с едно извоювано и напълно заслужено уважение и беше винаги чорлав. Мисля, че този прякор „чорлавият Иля" му беше дал Ленин, след като прочел неговото произведение „Хулио Хуренито". Според мен творческата биография на Еренбург може да се раздели на 3 периода: първия — емигрантски, когато младият творец пише наивни и подражателни стихове, които почти на никого не са били известни; втория — издателствата вече обръщат внимание на Еренбург, и третият — вече е голям писател, получил признание от всички. Навсякъде неотлъчно е преследван от популярността.

Еренбург прекрасно познаваше френската литература и направи много за запознаването на творческата интелигенция и на съветския народ с нея. В това отношение е показателна неговата книга, издадена през 1935 г., „Френските писатели през очите на съветския писател" (в руския печат това заглавие е „Париж глазами Москвы"). Тук може да отбележим и неговото мемоарно произведение: „Люди, годы, жизнь", но за съжаление ми се струва, че на френски са преведени само I и II част. От друга страна, Еренбург направи много, за да запознае писателските кръгове във Франция със съветската литература като цяло и с творчеството на отделни писатели. Трябва да признаем, че много от френските писатели познаваха само Фр. Достоевски, А. И. Чехов и Л. Н. Толстой. Иля Григориевич има определена заслуга в популяризацията на такива съветски писатели като В. Маяковски, Исак Бабел, Пастернак и др. Например аз си спомням, че ние с него писахме писмо до Сталин през 1934 г. с молба да разреши пристигането на Бабел и Пастернак в Париж, за да вземат участие в работата на Първия международен конкрес на писателите за защита на културата. И те участвуваха в работата на конгреса.

Иля Еренбург винаги е смятал, че неговите истински приятели са руснаците. И той във всички случаи и обстоятелства излизаше в защита на позицията на съветската делегация. Само с едно „но". Той беше привърженик на тезата за пълната свобода на автора в неговата творческа дейност. Еренбург преведе една от моите книги — романа „Надежда" — на руски език през 1936 г. И затова през 1935 г. и 1936 г. нашите контакти бяха доста чести.[1] През 1936 г., по време на Международния конгрес за мир в Мадрид, ние с него живеехме в един и същи хотел. После той остана в Испания като официален кореспондент на в. „Известия". Иска ми се да подчертая и една друга страна от неговата активна дейност: той познаваше много хора от испанското ляво крило на партията, а също така и доста съветски политически дейци, намиращи се по това време в Испания.Например Антонов,Осипиенко и др.През 1939 г. моите контакти с него се прекъснаха. Аз бях мобилизиран в армията. Видях се с него непосредствено след войната, когато той пристигна в Париж (1946). По-късно, когато бях министър на културата, струва ми се, че през 1966 г., пак се видях с него. Той беше пристигнал тук, за да предаде своята военна шпага в Музея. Това беше неговото последно идване в Париж. Но нашата последна среща се състоя в Москва през 1967 г., когато аз пристигнах там, за да се срещна с Косигин.

Моето лично мнение е, че за Еренбург доста интересен материал може да разкаже Луи Арагон.[2] Те бяха близки приятели.

Париж, 29 януари 1974 г.

---

[1] През 1934 г. Еренбург пише предисловието към книгата на А. Малро „Годы прозрения".

[2] Вж. L. A r a g o n. Ilya Ehrenbourg. — L'Humanité, 1953, N 489. Salut de romancier de l'amitié franco-soviétique, Les lettres françaises 5—12, II, 1953.

Арман Лану (писател)

За първи път чух за Еренбург от внука на великия френски критик на импресионистите Флоран Фелц, който го познавал още от Монпарнаския период —1915 г. Лично се запознах с Еренбург, когато той живееше в Ница, а по-често се срещах с него след 1958 г. Може би около 10 пъти. Като с бръснач се е врязала в паметта ми първата среща: малко хотелче в старатачаст на Ница, неговият сив костюм с широки панталони (тогава те не бяха на мода!), забележителната му чорлава прическа, като че ли току-що е излязъл от буря, а зъбите от метал създаваха впечатлението за ранена усмивка, сякаш самият той беше ранен. И независимо от всичко аз почувствувах, че това е човек с голяма вътрешна сила, човек от висок ранг. Той прекрасно познаваше Франция, нейните велики художници и писатели. От парижката школа той обичаше Шагал, Пикасо, Матис и др. И особено Пикасо, те бяха приятели.

Пиер Макорлан се възхищаваше от Еренбург, смяташе го за голям писател още през ранния период на неговото творчество и го поставяше наред с Блез, Сандрар, Аполинер. И по-късно, след години, той ценеше и уважаваше Еренбург — писателя, запазил през целия си живот любовта към тази френска литература, която тогава наричаха „авангардна“ литература. В този аспект неговите вкусове могат да бъдат сравнени с литературните вкусове на Вл. Маяковски. Разбира се, той не прилича на Маяковски в пълния смисъл на думата, защото Маяковски беше преди всичко поет, а Еренбург — поет и очеркист, прозаик и журналист. По време на нашите срещи ние разговаряхме за литературните проблеми след 1959 г. Еренбург приветствуваше такива съветски поети като Евтушенко, Ахмадулина, Вознесенски. . . И на мен ми се струва, че той в своите съждения заделяше първото място на художествената стойност на произведенията. В този аспект той разглеждаше Ал. Твардовски, К.Симонов,Ч. Айтматов, които обичаше и уважаваше. Мисля, че най-близък му беше Твардовски. Освен това Еренбург ценеше Пастернак и винаги ласкаво се изказваше за него.

На конгреса на съветските писатели в Москва през 1959 г. аз бях в състава на френската делегация, в която бяха включени още Андре Стил, Пиер Гамара и Кайо. От името на френската делегация се изказах аз и Еренбург беше съгласен в общи линии с нашата позиция.

Иля Григориевич беше президент на Дружеството „Франция—СССР“. Трябва да подчертаем, че не може да се намери по-добър президент, който да е допринесъл повече полза на френско-съветската дружба и на делото за укрепването на мира в целия свят.

През 1964 г. аз отново се срещнах с Еренбург в Москва, на неговата вила, и много беседвахме за литературния живот, за нашата дружба. Смятам, че Иля Григориевич разбираше хората и тънко изследваше душата на човека. Той ценеше моята книга „Добър ден, господин Зола!“, но подчертаваше, че тя ще бъде публикувана на руски език след 10 години. И действително тя излезе от печат на руски през 1965 г., а на френски — през 1954 г.

От прозата на Еренбург аз ценя най-вече неговото произведение „Люди, годы, жизнь“.[3] Благодарение на тази книга на мен ми се струва, че може смело да го сравняваме с такива писатели като Волтер и Дидро (енциклопедисти!), но не със сантименталния Русо. В неговите ранни произведения, като например „Хулио Хуренито“, ясно се вижда талантът на автора, но това произведение носи отпечатъка на своето време. Разбира се, това е мое мнение. За поезията на Еренбург не мога да говоря, защото не е я познавам. А неговата военна публицистика е интересна и много високо ценена у нас.

В заключение: Еренбург бе приятел на Франция. Той даде вярна картина на френската литература от онази епоха. И преди всичко — точна! В това отношение решаваща роля изигра периодът на едно по-вглъбено запознаване с Франция, с нейните традиции и хуманизъм. Това е периодът на неговото първо и второ пристигане в нашата страна (приблизително до 1924 г.).

---

[3] Вж. A r m a n d L a n y. L'immense culture d'un russe occidenta liste. — Figaro litt, Paris, 1967, N 467.

Пиер Абраам (писател)

Познавам Еренбург чрез моя брат Жан-Ришар Блок, но се срещах с него по-често след войната. Беше приятел на нашето списание „Еуроп“. Лично аз му поръчах няколко статии, които бяха публикувани: първата — за емигрантската руска литература, втората — за съветската литература и третата — за труда на писателя. Тези статии са включени в т. 17 и 21 на френската енциклопедия (Ларуса). Аз смятам, че Иля Григориевич беше голям приятел на Франция и той направи много за френско-съветската дружба.[4] Жалко е, че той така рано напусна живота

Пиер Гамара (писател)

В годината на неговата смърт аз публикувах в „Еуроп“ статия, посветена на живота и дейността на Иля Григориевич. Това беше специален номер, посветен на съветската литература и съветските писатели. В него поместихме новелата „Трубка коммунара“. А сега, по наше предложение, ще бъде преиздадена неговата книга „Падение Парижа“ на френски език. Еренбург беше човек с голяма култура и талант.

И ако Вие вече сте събрали достатъчно интересен материал за Еренбург във Франция или материал, който визира отношението на френските писатели и художници към Еренбург, нашето списание „Еуроп“ може да отпечата такава обзорна статия с документално приложение в своя августовски или септемврийски номер на френски език.

Относно книга за Еренбург за съжаление ние не можем да си го позволим, но можем да говорим с директора на издателството, когато Вашата работа бъде готова и Вие ни я предоставите. Ще очакваме Вашия материал и Вашата монография.

Жан Марсенак (поет)

Познавам Еренбург от 1946 г. чрез Елза Триоле и Луи Арагон. Не мога да твърдя, че съм бил негов приятел, но аз мисля, че много добре го познавах, него и неговата жена Любов Михайловна. Тя беше красива жена, която проявяваше голям такт и душевна сърдечност към хората. Когато ние започвахме да говорим нещо странно или язвително, тя отговаряше с добродушен смях: „Сега Вие се надсмивате над една колхозничка!“ Тази фраза се е врязала в паметта ми доста силно, може би затова, защото ми се струва, че чрез нея се изразяваше нейната и на мъжа ѝ дълбока, сърдечна привързаност към СССР, към руската земя.

Често се говореше, че Еренбург е космополит.[5] Смятам обаче, че този, който твърдеше това, абсолютно не познава Иля Григориевич и нещо повече — не разбира и неговото творчество. В действителност той беше човек, преизпълнен с любов към хората. За него Франция беше не само Франция с хубавите вина и друг начин на живот, но това бе и Франция на Парижката комуна, Франция на съпротивата, Франция на Народния фронт. И когато в своята книга „Падането на Париж“ той говори, че ресторантите се закриват, това не е съществено, което го занимава, което го вълнува, а преди всичко — страхът от изчезването на духовните ценности и на първо място чувството за свобода, което във Франция винаги е обединявало и политическия, и литературно-артистическия авангард. По отношение на стойностите на народа той ги измерваше не с марките американски коли, а във възможностите на такива величия като Уитман или Линкълн. Еренбург имаше здрав разум и правилно разбираше къде трябва да търси истинските ценности на отделната страна. Много добре помня една негова статия за Испания, публикувана в сп. „Регард“ през 1936 г., в която подчертава, че у испанския народ съществува една качествена сила, която поддържа не миналото на страната, а бъдещето, подготвя го и се бори за него. И това, разбира се, не е космополитизъм у Еренбург, а пролетарски интернационализъм.

След 1940 г. Еренбург беше неспокоен поради нашествието на немците. Той ми е разказвал, че е поддържал връзка с много французи — представители на нашето съпротивително движение. Мисля обаче, че той не е имал точна представа за характера на нашата съпротива, защо-

---

[4] Вж. P i e r r e A b r a a m e. Sous reprendre haleux. Vendredi, 3. II. 1935 г.

[5] Вж. „Gavroche“ s. IX. 1946 „Ilya Ehrenbourg auteur à tout faire“.

то тя беше специфична — с по-голяма гражданственост, отколкото в другите страни. Но едно е несъмнено, че Еренбург изпитваше чувство на възторг към френското съпротивително движение.

Иля Еренбург направи всичко Франция повече да разбере за СССР и обратно. Той много искаше да помогне на Франция даже през 1940 г. чрез предложение пред съответните власти на СССР за съвместна борба против хитлеризма. По този въпрос той даже разговаря с бившия министър във Франция Де Монзи, който беше съгласен да направи такова предложение в Москва, но не успя да замине по чисто технически причини.

Смятам, че Еренбург е голям публицист. И особено неговата военна публицистика, която е изпълнена с политическо прозрение и смелост. Тази смелост се прояви и по-късно в неговото творчество.

„POÉTIQUE“, ПАРИЖ, 1979, бр. 37, 38, 40

През 1980 г. „Poétique“ отбелязва десетгодишния си живот. Настъпила е промяна в ръководството. След Жерар Жьонет и Цветан Тодоров главен редактор е станал Мишел Шарл, преподавател в Ecole Normale Supérieure, публикуващ в списанието от 1973 г. За промени в ориентацията и проблематиката не може да се говори, но броят на материалите, които застъпват психоаналитично виждане, се увеличава и, най-общо казано, чувствува се отваряне на строго лингвистичния подход към литературата за идеи и понятия, идващи от психоаналитичните тълкувания, а и не само от тях.

В бр. 37 прави впечатление „Структура на жизнения опит“ от Сюзън Сюлеман, която търси да определи семиотичната структура на тезисния роман, романа на самопознанието и самовъзпитанието, на който немските автори К. фон Моргенщерн и В. Дилтей са дали името Bildungsroman от немската дума Bildungs — обучение. Тя тръгва от Георг Лукач („Теория на романа“), чиято основна схема — „историята на онази душа, която тръгва по света, за да се познае, търси приключения, за да се изпита в тях и чрез това изпитание показва измеренията си и разкрива собствената си същност“ — съдържа според нея почти всички елементи на структурния модел на Bildungs-романа. Авторката определя синтагматически и парадигматически параметри на този вид роман — трансформацията непознаване — познание за себе си, пасивност — действие; в системата на актантите (героите според А. -Ж. Гремас, „Структурална семантика“, 1966 г.) определящ е синкретизмът на субекта, обекта и читателя, съсредоточени в героя на романа. От „Теория на романа“ С. Сюлеман извлича и една бинарна опозиция — „положителен“ (автентичен) жизнен опит — „отрицателен“ (неуспешен) жизнен опит, която според нея характеризира типовете жизнен опит, с които си служи тезисният роман. Тази опозиция автентичност — неавтентичност, или успех — неуспех, социологическа категория у Лукач, е за авторката валидна за анализа на тезисния роман, където тя е облечена (пак според Лукач) в непроблемно съдържание. За него проблемният индивид е индивидът без органична човешка индивидуалност, породена от разпокъсания и неадекватен свят, в който той живее, а непроблемната автентичност е непосредствената и пълна адекватност между индивида и света, която липсва на този следепичен свят. С. Сюлеман приема, че в тезисния роман автентична е „истината“ на дадена доктрина; а неавтетично е онова, което не е тази „истина“. За пример е взет романът на Пол Бурже „Етапът“ — историята на млад човек, който от антиклерикал и социалист става католик и монархист. Противопоставени са и бащата, и тъстът на героя, представляващи две семантични, по-точно идеологически пространства, между които се движи героят. Изборът ще определи положителния или отрицателен знак на жизнения му опит. Жан Монрон избира тъста, т. е. традиционалистичните жизнени стойности. С. Сюлеман търси формалната проява на оценката на фактите в романа (валоризацията), която е неговата дидактична цел. Открива я в гласа на „всезнаещия“ разказвач. Той функционира като представител на идеологическа „свръхсистема“, която йерархизира отделните идеологически системи на героите. Тук е приложено т. нар. семиотично каре на Гремас и Растие, което показва условията за монологичния строеж на дадено произведение — интегрирането на отделните вътрешни идеологически (т. е. мирогледни) системи в една „свръхсистема“, изразена от всезнаещия разказвач, говорещ с гласа на „истината“.

Бр. 38 за 1979 г. е съставен от Цветан Тодоров. Негова е началната статия — „Литературната мисъл в съвременна Франция“. Понятието съвременна тук е колкото хронологическо, толкова и идеологическо понятие. Верен на търсенията си в областта на отношението език — творец, Тодоров отново поставя въпроса „Какво значи да пишем“, с други думи, какво става в езика, когато го използуваш, за да пишеш, кой или чий е езикът, на който пишеш. Анализът тръгва от идеологическия контекст на следвоенния период във Франция в областта на естетическите и литературни идеи, който според Тодоров е (продължава да бъде) контекстът на романтизма, чиито схващания за изкуството бяха подробно разгледани от него в книгата му „Теории на символа“, 1977 г. (5-те определения).

Отгласи от тези идеи се срещат най-напред у Сартър („Какво е литературата“, 1948). Отхвърляне на езика-инструмент — „поетите са

хора, които се отказват да *използуват* езика", схващането за мотивираност на връзката означаващо — означаемо — „думите в поезията приличат на нещата, които поетът иска да изобрази". . . Тези мисли на Сартър са фонът, на който Тодоров разполага идеите на Морис Бланшо и Ролан Барт, в които вижда присъствие на романтическо наследство. У Бланшо са налице основните постулати на романтизма — автономията на изкуството, съжителството на противоположностите, приматът на процеса пред резултата. В две от книгите му, „Литературното пространство" (1955) и „Книгата, която ще дойде" (1959), Тодоров се натъква на мисли, които преди всичко са коментар на констатации на Маларме и които той нарича „френски вариант на романтическата теория, при това късен". Бланшо признава опозицията слово — инструмент и слово-цел, съгласява се с изчезването на поета в творбата (la disparition élocutoire на Маларме), приема творбата като търсене или идентифициране със собствения ѝ генезис. „Литературата е въпрос към собствените ѝ начала", твърди Бланшо, т. е. същността на изкуството е самото то, или самата възможност за художествено творчество — въпросът, който си задаваме откъде идва то, коментира Тодоров. Бланшо се интересува от творците, които „възпяват възможността да се пее" — Хьолдерлин, Хофманстал, Рилке, Валери и Кафка; от тези, които оставят скици, фрагменти, незавършени произведения: „Цялото ми творчество е само едно упражнение", казва той. Тодоров подчертава този момент — стремежа на литературата да проникне в собствената си същност, в собственото ѝ пораждане, но възразява на мисълта на Бланшо, че единствено днешното време е точка, в която кулминира и се разпада цялата история. За Тодоров това време е може би пространство, т. е. то е локализирано и то е времето на западната литература или още по-точно — на френската. И той най-вече се интересува от развитието на идеите на Бланшо за литературата, което се вижда в последната му книга „Безкрайният диалог", в която открива нова проблематика въпреки старите теми. Това е проблематиката на диалогичните отношения в словото. Бланшо постулира два вида слово — едното обединяващо, хомогенно, другото — безкрайно, хетерогенно. В книгата „Пространство на вътрешните отношения" (неособено удачен превод на „l'Espace interrelationnel") той говори за три вида „срещи", т. е. отношения на „аза" към „другия", субектно-обектни отношения. В първите два вида словото е обединяващо, тотализиращо, „азът" си служи с „другия" като с обект или го изучава като източник на знание и истина, отделен от него. Или пък зачита свободата и достойнството му, вижда в него друго себе си и получава своето аз само в това свободно признаване на равенството, слят с него. Третият вид отношение е неутрално. „Единият" е чужд на „другия", те не образуват единство. Литературата според Бланшо не ни тласка към цялото, в нея има разрушаване, противопоставяне на всеки унифициращ процес. Тук няма сливане на противоположностите, което романтиците изискват. Бланшо иска от нас и от литературата, казва Тодоров, „Да признаем другия като друг, без да го идентифицираме със себе си, без да се идентифицираме с него, да го приемем в неговата ненакърнима отделност, в неговото различие, което не е нито идеално, нито по-низше състояние." Според Бланшо литературата на всички времена е форма на изживяване на това отношение на неуеднаквяване, на неприсъединяване, на признаване на другия в неговата неприсъединяема отделност. Но тук идва критиката на Тодоров, който вижда в литературното осъществяване на Бланшо противоречие на собствените му постулати. Прокламирайки различието на другия, той изобразява само себеподобните си. И докато определя романа като изкуство без бъдеще, в други страни романът преживява промени, в които няма езикова автономност, нито търсене на собствения генезис, а проста жизненост. „Другият" е изхвърлен от словото на Бланшо, там доминира „единият" такъв, какъвто е построен от европейското съзнание от два века насам. В тази светлина „творчеството на Бланшо не се явява диагноза на една литература и една култура, а се явява неин *симптом*: то е подобно на онова, което описва и в него няма място за онова, което е друго", заключава Тодоров. У Ролан Барт той забелязва друга комбинация на романтическите идеи. Вниманието на последния е насочено към автономността на словото и множествеността на смисъла. „За писателя *пиша е* непреходен глагол." „Творбата носи в себе си много смислови варианти едновременно поради структурата си, а не поради непълноценността на читателите ѝ." Множествеността на смисъла е концентрирана в текста. Творбата е средно символична, текстът е безкрайно символичен. Неизразимото, което носи художественото слово, произвежда множествеността на смисъла и оттук идва изискването на Барт да се говори за текста в текстовете. А още Шлегел е постулирал, че теорията на романа трябва да бъде роман и поезията може да бъде критикувана само от поезия. Според Тодоров Барт не е създал школа и няма ученици, а само ценители поради своеобразното си присъединяване към мисълта на другите и незадълбочаване на идеите си в система. За двадесет години той минава от марксизма на Сартър и Брехт към структурализма, след това към идеите на кръга Тел Кел. Барт сам е формулирал тези констатации за себе си и съществения принос за творчеството му Тодоров намира не в съдържанието на казаното от него, а в начина, по който е казано. В текста му непрекъснато се открива една „друга" реч, ту идентифицирана, ту дистанцирана от речта на „аза". От обект на наблюдение под име

то митологии, общи приказки, глупост, правдоподобно, докса, културни кодове тази реч минава в субектна, действува, без да ѝ се прави дисекция — марксизъм, структурализъм, телкелизъм. Всяка негова книга участвува в две серии. Един вид слово е обект (кодовете), друго е използувано като метод (структуралният анализ) и се очертава трето — телкелистично. Обектна и субектна реч се преплитат, но никоя от тях не е приета докрай, нито отхвърлена докрай. Тя сякаш е „упълномощена", неавтентична, не своя реч. Обяснението на този факт е не само в това, че написаното никога не успява да изрази своя изразител, а в това, че тук има ново схващане за личността, за определен вид съвременна личност. Неавтентична е личността. Съществото не е вече същност, а някаква „дифракция", някаква разпиляност", то е всички и никой едновременно. Идеите на Барт според Тодоров еволюират съобразно с четените автори, у него има винаги някакъв „откраднат" език. Той пише вместо или заради другите подобно на онези писари, които по обществените места на Изтока или на Латинска Америка пишат по желание на клиента любовно писмо или прошение. Барт пише, поставил се на мястото на „другия". В последната си книга Барт осмисля собствената си същност. В нея има странна тревога и въпросът накъде. Субектът на изказването не намира изказ, приема различни маски и не показва лицето си. Тези редове са писани малко преди смъртта на Барт. Единият възможен път, който Тодоров му предрича, е в теоретизирането на собствената му същност, другият — в изследване на отделни „езици", което той започна с „Фрагменти от любовна реч". И двамата са прекъснати. В заключение, съпоставяйки Бланшо и Барт, Тодоров подчертава, че Бланшо изисква да се пази различието на „другия", но на практика утвърждава „единия"; Барт дава гласа си на „другия", без да се слива с него, и приема неавтентично отношение. За Тодоров тези явления са белег на епохата, в която ние ставаме вътрешномножествени и търсим около себе си множество различия.

В бр. 40 от 1979 г. ще отбележим отново статия на Тодоров — „Бахтин и проблемите на другия", която по думите на автора е откъс от бъдеща книга върху идеите на Бахтин. Статията е писана преди излизането на „Эстетика словесного творчества", ползувани са отделните публикации във „Вопросы литературы", „Контекст", „Вопросы философии". Тодоров изтъква забележителната Бахтинова концепция за комуникативната същност на човешкото същество, немислимо като такова (с други същества), като и концепцията за онова състояние на съзнанието ни, изразяващо се в търсене на отражението на нашия живот в съзнанието на другите, концепции, които не са самоцелни, а служат на теоретическата обосновка на творческия акт. Според Тодоров Бахтин изхожда от немския естет Ворингер, за когото творческата дейност е Selbstentäusserung, отказ от себе си, разтваряне във външния свят, а естетическото наслаждение е обективирано самонаслаждение. Този отказ минава през два етапа — *емпатия*, или идентификация, и *екзотопия*, или отдалечаване, връщане към себе си (термин на Тодоров, калкиран върху „вненаходимость"). Това двойно движение е необходимо, за да може авторът да оформи героя си отвън. Авторът е онзи „друг", който носи трансгредиентните елементи, нужни на героя. Тодоров подчертава известна несигурност във възгледа на Бахтин за екзотопията, идваща от съжденията с различна природа, каквито са описанието на съществуването на екзотопията и изискването за трансгредиентност на автора („Автор и герой в эстетической деятельности"). За Тодоров е изключително интересна коренната промяна, която става в оценката на трансгредиентността и екзотопията в разстояние на няколко години, между „Проблема автора", около 1924 г., и „Проблемы творчества Достоевского", 1929 г. От „кризата на автора" или „болестта на трансгредиентността", както Бахтин нарича случая с Достоевски, „при когото героят завладява автора", до пълното приемане на гледната точка на Достоевски, чиято екзотопия е най-добрата, защото не затваря героя в съзнанието на автора и осъжда представата за привилегия на едно съзнание над друго, има диаметрална противоположност. Метаморфозата е в това, че Достоевски не е вече обект на изследването на Бахтин, а е станал част от субекта, предал му е позицията си. И Тодоров заключава, че целият теоретичен и описателен труд, на който ще се отдаде Бахтин от този момент нататък, се явява приложение и тълкуване на уроците на Достоевски, че той именно, а не Бахтин е измислил интертекстуалността, т. е. диалогичността. Между Достоевски и Бахтин се е установил диалог и Тодоров прави съществения извод, че хуманитарните науки, чийто обект не е „немият" обект на точните, влизат в диалог с него. Следвайки Бланшо, Тодоров формулира три типа отношения критик — творба. Първият е обединяване в името на едно себе, на единицата. Критикът проектира себе си в творбата и всичко илюстрира собствената му мисъл. Вторият е отъждествяване, идентификация. Критикът няма собствена идентичност и става изразител на авторовата идентичност. Третият е диалогът на Бахтин, който не е нито интеграция, нито идентификация. Всяка от двете единици остава утвърдена. Познанието е диалог на „аз" и „ти", които са равни и различни. Тези възгледи според Тодоров се оказват критика към традиционния възглед за взаимодействието на културите. „Творческото разбиране не се отказва от себе си, от своето място във времето, от културата си". Тодоров смята, че Бахтин иска да даде на всеки прочит, на всяко познание статута на етнологията — екзотопия на из-

следователя спрямо обекта му, че той преформулира херменевтичния кръг в последователно приближаване до същността на познаваемия обект, но от изходната позиция на запазената разлика между двата общуващи текста. Оттук определеният от тълкувателя смисъл никога не е последен, тълкуването е безкрайно. Диалогът продължава и във всеки момент някой забравен „смисъл“ може да се яви в нова светлина и форма. „Нищо не умира докрай“. В „голямото време“ всеки смисъл ще отпразнува своето възкресение.“ Но има ли в диалога инстанция, която може да обхване целия смисъл? Според Бахтин и Тодоров всеки израз има адресат. Авторът го търси и предугажда неговия разбиращ отклик. Адресатът е „втори“. Но авторовото въображение създава и един „трети“, свръхадресат. Той е висша инстанция на разбиращ отклик, наричана според отделните идеологии бог, абсолютна истина, съд на съвестта, народ, съд на историята, науката и т. н. „Третият“ не е мистична или метафизична единица. Той е градивен елемент на изказа, който може да бъде открит при по-дълбок анализ. Речта иска винаги да бъде чута. Липсата на отклик е най-страшното за речта и за човека. Например схващането на Томас Ман за фашисткия затвор или за ада като място, в което липсва „третият“, който може да чуе. В заключение Тодоров напомня парадокса на Бахтин — инвалида, написал възхвалата на тялото (Рабле), и на Бахтин — теоретика на диалога, останал дълго време без отклик. С новата си книга Тодоров става събеседник и продължава диалога.

М. С.

АВСТРИЯ

„LITERATUR UND KRITIK“, Виена, 1980, кн. 141

В рецензираната книжка централно място сред критичните материали заема изследването на Роман Карст „Реалността на фантастичното и фантазията на реалното при Кафка и Гогол“.

Предметът на статията е явлението „вариация“ в литературата. Става дума за повторението, възвръщането в една творба на онова, което Юнг нарича „вродено предразположение към създаване на аналогични образи“. Съществуват образи от архитипично естество, чието значение прекрачва границите на отделното произведение, защото в тях се манифестира надиндивидуалната закономерност и истинност, които произлизат от мита или от историята. Авторът си поставя за задача да разкрие средствата и различията между образните светове на Кафка и Гогол.

Между тези двама писатели съществуват немалко подобни черти, които обаче са случайни и не са от съществено значение, смята Роман Карст. И досега Кафка и Гогол продължават да бъдат обгърнати от някаква тайна, макар върху живота и творчеството им да са публикувани безброй книги и изследвания. Животът им е протекъл трагично — и двамата са го напуснали на възраст около четиридесетте. Смъртта на руския писател — мистериозна и зловеща — сякаш е взета от някой разказ на Кафка: Няколко дни преди края си Гогол отказва да приема храна подобно на героя от творбата на Кафка „Изкуството на гладуването“, който не може да намери услаждащо му се ястие. Тези подобия подбуждат към сравнение, но те едва ли могат да доведат до плодотворни резултати, подчертава авторът. Затова пък съществуват някои допирни точки в творческите методи на двамата писатели и в литературната преработка на житейския им опит, които са от решаващо значение за интерпретацията. В техните художествени образи се появяват постоянно подобни конструкции, които позволяват да се проследи механизмът на тяхното възникване, посочва авторът.

Образите на Кафка и Гогол правят впечатление със своя дуализъм. В творчеството им се сблъскват два свята; единият е в съгласие с емпирията на нашия живот, а другият се противопоставя на нейните закони. Същността на тяхното творчество се определя от постоянното проникване между „естественото“ и „необикновеното“ — по думите на Камю. Онова, което общоприето се смята за фантастично, за персонажите от романите на Кафка е единствената възможна конкретна действителност и тъкмо с нея трябва да се съобразява интерпретаторът. Взаимното съществуване на два свята е правило в творчеството на Кафка и отличителен белег на много Гоголеви разкази. Така например в новелата на Кафка „Преображението“ един човек се събужда, превърнат в насекомо, и с това се пренася в сферата на фантастичното. Но по същото време и в същото жилище живее неговото семейство, което се измъчва от грижите на всекидневието. От една страна, тук имаме света на ежедневния живот, а, от друга — света на свръхестественото безпокойство. От единия свят до другия води цяла вечност, но и само една крачка — това е прагът на стаята, обитавана от Грегор Замза. Взаимното проникване на двете сфери добива метафизичен облик и в разказа на Кафка „Ловецът Гракх“. Странният ловец от Шварцвалд загива в една планинска пропаст, но „до известна степен“ продължава да живее. Той вече не е обитател на тази земя, макар лодката му да плува из „земни води“, но също така не е достигнал отвъдния свят, въпреки че отдавна е напуснал тленния мир.

Взаимното проникване между реално и фантастично може да се открие и в разказа на Гогол „Шинел“, където мъртвият чинов-

ник причаква нощните пътници в един краен петербургски квартал и смъква шинелите от раменете им. Още по-странни чудеса се извършват в разказа „Нос“, където носът се отделя от своя притежател, започва самостоятелен живот и се превръща в надут сановник.

Още от пръв поглед става ясно, че взаимното съществуване на реалното и фантастичното се подчинява на различни закони при Кафка и Гогол, отбелязва авторът. Симбиозата между двете сфери — реалната и фантастичната — се основава при Кафка върху взаимното зачитане на всички техни закономерности. Когато Йозеф К. от романа „Процесът“ е арестуван, служителят, на когото е поверена тази задача, му обяснява: „Вие наистина сте арестуван, но това няма да ви попречи да упражнявате професията си. Няма да бъдете възпрепятствуван и в обичайния си начин на живот.“ Реалното е зачетено от фантастичното и одобрено. Но и обратно, емпиричното допуска съществуването на фантастичното. Така в „Ловецът Гракх“ кметът на Рива беседва с мъртвия странник като със стар познат и му изразява съжалението си, че клетникът не може да намери покой след смъртта си. А в притчата „Новият адвокат“ доктор Буцефал, бившият боен кон на Александър Велики, става член на адвокатската камара и се радва на дружелюбието на своите колеги. В новелата „Преображението“ Грегор Замза, макар да е потресен от своята метаморфоза, скоро се примирява с нея като с неоспорим факт. Читателят е озадачен не толкова от невероятността на случилото се, отколкото от реакцията на Грегор и на неговото семейство. Всички съзират в странната случка обикновено нещастие, но съвсем не са смаяни от абсурдността на събитието. Сестрата и майката изпитват съчувствие към клетника, бащата се отвръща от него, а самият Грегор, който до вчера е бил човек, а днес е вече гнусно насекомо, се безпокои най-вече за това, какво ще прави семейството без неговата материална поддръжка. Никой не се стреми да проумее непонятното.

Напълно различно се изгражда отношението между двете измерения при Гогол. Руският писател представя навлизането на фантастичното в емпирията на живота като агресия, като непонятен куриоз, предизвикващ неспокойството и недоверието както на автора, така и на неговите герои. Така в „Шинел“ историята на злополучния чиновник, който умира след загубата на своя шинел, е съставена от две части. Първата развива сюжета до смъртта на Башмачкин и разказва за реални събития. Във втората обаче започват да се случват странни неща. Покойният се появява като олицетворение на отмъстителната съдба. В началото на тази част Гогол изразява удивлението си, че мъртвият се е върнал в живота и направо обявява, че ходът на събитията продължава в сферата на фантастичното. По-нататък, сякаш измъчван от съмнения, дали читателят ще повярва на историята му, той добавя, че тя не е измислена, и уверява накрая, че разказът е напълно правдив. Също и в „Нос“ не липсват забележки, които изтъкват абсурдността на случилото се. В първата редакция на разказа Ковальов е трябвало да изживее загубата на носа си насън, но по-късно Гогол се отказва от психологичната мотивировка на епизода и се задоволява с подчертаването на неговата невероятност. Недоверието на писателя се споделя и от неговите герои. Те реагират с учудване при вида на фантастичното — нещо, което е немислимо при Кафка. Когато бръснарят на Ковальов открива носа в хляба, той се държи така, сякаш го е поразил гръм от ясно небе. От още по-голяма паника е обхванат самият Ковальов, когато забелязва, че е изчезнал носът му. Изненадан и възмутен, че собственият му нос не го слуша, той се измива и трие с кърпата очите си, дори се ощипва няколко пъти, за да се увери, че не сънува. Накрая той прави всичко възможно, за да си възвърне носа, като дава обява във вестника и определя възнаграждение за този, който му го намери.

Ако Кафка премахва всички разделителни граници между действителността и фантазията, то Гогол прокарва ясна линия между двете сфери. В творчеството на Кафка реалното и фантастичното образуват единство в такъв смисъл, че е почти невъзможно да се установи къде свършва едната област и къде започва другата. За разлика от това техниката на Гогол напомня докосването на два кръга върху повърхността на водата, когато в нея са хвърлени два камъка на неголямо разстояние един от друг: кръговете, възникнали върху водната повърхност, се проникват и пресичат един-друг, но запазват своите очертания. Гогол изобразява сблъскването на двата елемента така, че това добива характера на някаква конструкция; при Кафка, напротив, двата свята се свързват спонтанно, сякаш под натиска на магнетични сили. Разликата се състои в това, че Кафка придава на фантастичното свойствата на действителността, докато при Гогол настъпва някакъв фантастичен обрат и реалността добива имагинерни очертания. Кафка изобразява действителността на фантазията, а Гогол — фантастичността на реалността. Всеки от тях изживява своята епоха по различен начин и реагира различно на събитията в окръжаващия го свят. Светът на Гогол е застрашен, но реален, все още цялостен, макар да е почти непоносим и да се пропуква по шевовете си. Космосът на Кафка е загубил своя смисъл и своето единство, реално е само фантастичното. В неговото творчество изчезва съществуващият при Гогол конфликт между фантастичното и действителното — този конфликт е дори невъзможен, защото всичко в неговия свят е обърнато надолу с главата.

Това различие има и своите стилистични последствия. Прозата на Кафка представлява огледало, отразява с най-голяма прецизност очертанията на илюзията. Той описва най-невероятни случки и герои хладно и трезво, без емоция, без стилистична украса, с реалистична вярност към детайла. Напротив, в творчеството на Гогол действителността, реалността на неговата епоха и на неговата Русия се превръщат в апокалиптичен призрак, във фантастичен кошмар. Това се извършва с помощта на един пищен, понякога екстатичен и хиперболичен стил, отбелязва авторът на статията.

Преливането между фантазията и действителността както при Кафка, така и при Гогол е съпроводено от един прастар мотив, който преминава през литературата навярно още от Никандър, през Овидий и Апулей та до наши дни. Това е мотивът на *преобразяването*. Метаморфозата — трагична и комична — е основен белег на новелите „Преображението“ и „Нос“. Тук спада и притчата на Кафка „Новият адвокат“. Но и при двамата писатели може да се говори за метаморфоза не само в класическия смисъл на думата като трансформация на биологични форми или като преобразяване на живи същества в мъртви (или обратно), както най-често се случва в митовете и приказките, но и за метаморфози с по-широко значение, в смисъл на екзистенциално преображение, произтичащо от рязка и радикална промяна в начина на живот. Тази промяна у героя е тъй дълбока, че новото му съществуване вече не е продължение на старото, а негово отрицание и по форма и съдържание представлява напълно ново явление. Такава метаморфоза не е нито резултат от еволюция, нито следствие от някаква причина, а е неочаквана промяна, която изтръгва човека от кръга на досегашния му живот и му разкрива сферата на нов, непознат свят от изживявания.

Героите на Кафка се преобразяват в пламъка тъкмо на такава трансформация. Те не претърпяват развитие, променят се внезапно и по необоснован начин. Ловецът Гракх се превръща в същество от граничната област между живота и смъртта, преображенията на другите герои на Кафка са не по-малко изненадващи. Чиновници, акробати, търговски пътници, бащи на семейства един ден напускат живота, който им е бил даден, и се преселват в друго измерение: в клетки, където се гладува вечно, върху циркови трапеци, които не могат да бъдат напуснати, в царството на тайнствени замъци, срещу които се водят хомерични битки, в планини, където със собственото си тяло човек прехвърля жив мост над някоя пропаст. Героите на Гогол споделят същата съдба с тази разлика, че руският писател прави тяхната метаморфоза достоверна чрез психологическа мотивировка. В „Записки на един луд“ някакъв руски чиновник се превръща в испански крал — но в пристъп на безумие. След това между него и подчинените му вече няма нищо общо. Така и в „Шинел“ преобразеният след смъртта си Акакий Акакиевич е сякаш човек от друга планета, само името му го свързва със стария Башмачкин. Накрая той вече не е човек, а призрак.

Метаморфозата в творчеството и на двамата писатели е дело на нощта — преобразяването се извършва в мрака и разкрива тайната си сутринта, след изчезването на тъмнината, която е донесла забрава и прави възможно едно ново начало. В космологичните легенди на гърците тъмнокрилата богиня на нощта, от която дори Зевс е изпитвал страх, предхожда творението на нещата. Според орфическите митове, както посочва Карл Керени в книгата си „Митологията на гърците“, нощта е стояла в началото на света подобно на черна птица. В „Теогония“ на Хезиод нощта е наречена „майка на богините“ и има безчислено потомство — Небето, Земята, фуриите, Немезида и много други божества. Също и в митовете на северните народи нощта е високопоставена богиня и има приоритет в историята на творението. Тя се смята за могъщо божество и в религиозните представи на северноамериканските племена тя е вездесъща и няма име, на нейния „дух“ шаманите дължат своята сила и мъдрост.

В творчеството на Кафка и на Гогол нощта забулва очертанията на онова, което ще бъде, тя е антиципация, обещание за бъдещи събития, така както за Валери тя е предчувствие за ново начало. Коментаторите на Кафка често са изтъквали, че някои от творбите му, например романът „Процесът“ и новелата „Преображението“, започват със сцена на събуждането. Същото може да се каже и за Гогол. Още в началото на странната одисея с носа ние узнаваме, че бръснарят го е намерил сутринта, след като се е събудил.

С мрака е сродна смъртта — Танатос, син на нощта и брат на съня. Метаморфозата започва в тъмнината и завършва в нейната сфера — в края на преображението стои смъртта. Кръгът на трансмутацията се затваря в Нищото. Човекът, който пристъпва в царството на промяната, същевременно се приближава към края на своето съществуване. Смъртта е чест гост при Кафка — почти всички негови герои още от началото са осъдени на гибел, която най-често приема формата на физическо унищожение. Смъртта събира своята жътва и при Гогол. И двамата писатели се доверяват на смъртта, понеже тя единствена им обещава жадуваното: на Кафка тя дарява първата надежда на познанието, а на Гогол — окончателното избавление. При Гогол мракът е тъй ужасен, че може да бъде озарен само от смях. А многозначителността на Кафка е тъй тайнствена, че до нея можем да се приближим често само с догадки, завършва авторът.

В. К.

„ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ. ЕПОХА, ЛИЧНОСТ, ДЕЛО“

от проф. ВЕЛЧО ВЕЛЧЕВ

С., изд. „Народна просвета“, 1981, с. 216

Специалистите в областта на българистиката и славистиката са добре запознати с дългогодишните търсения на проф. Велчо Велчев, с широтата на творческите му интереси. Неговите работи включват в себе си областта на старата руска литература от X—XVII в., сравнителното литературознание, преди всичко руско-българските взаимоотношения, а също така и старата българска литература и литературата през епохата на Възраждането. В творческата дейност на учения особено място заема паисиевската тематика. Още написаната през 1943 г. негова книга „Отец Паисий Хилендарски и Цезар Бароний“ стана принос в паисиеведението. Този труд, както и изследванията на Рикардо Пикио и Надежда Драгова, осветляващи проблемите на творческата история и източниците на „История славеноболгарская“, стана необходим за всеки специалист, който се запознава с делото на Паисий. Интерес предизвикаха и статиите на учения, посветени на изучаването на обществено-политическите възгледи, на идеологията на Паисий, на неговото място в българската литература и т. н. Равносметка на неговите дългогодишни търсения в областта на старата българска литература беше и книгата му „От Константин Философ до Паисий Хилендарски“ (С., 1979).

В монографията „Паисий Хилендарски. Епоха, личност, дело“, посветена от автора на 1300-годишния юбилей на българската държава, в центъра на вниманието е поставен не само проблемът за корените на Паисиевото творчество, не само въпросът за неговата идеологическа плътност, но преди всичко въпросът за обкръжението на Паисий, за връзките му със средата, за епохата, породила неговото дело. Като доказва, че книгата на Паисий Хилендарски има просветителско съдържание, че идеологията на Паисий, въведеното от него понятие за „нацията“, третосъсловният патос на призивите му показват как българският монах самостоятелно достига до идеите, които го свързват с епохата на Просвещението в Западна Европа, ученият не забравя да отбележи, че всичко това става повече от четвърт век преди Великата френска буржоазна революция, и по този начин да подчертае значението на Паисиевото дело. Независимо от голямото увличане на автора се е удало да покаже убедително в книгата си зараждането на българското просветителство върху широкия фон на развитието на новите икономически, културни и литературни веяния в Атон и в България и във връзка с общославянските и общоевропейските проблеми на онзи период. Върху формирането на просветителските идеи у Паисий и последвалите го български културни дейци не са могли да не повлияят процесите, свързани с общия просветителски подем във всички европейски страни и особено в Сърбия, Румъния и Гърция. Главното доказателство за наличие на просветителски идеи у Паисий Хилендарски авторът на книгата вижда в това, че централна в „История славеноболгарская“ става „присъщата за Просвещението идея за знанието като фактор на развитието, която в последна сметка води към подготовка на умовете за революционни промени“ (с. 16).

Книгата на проф. Велчо Велчев се състои от седем глави, всяка от които продължава предишната и всичките заедно развиват главната мисъл на изследването — да се покаже просветителската същност и значението на книгата на Паисий в общоевропейски контекст и върху най-широк икономически, политически и културен фон. Още в увода авторът, отстоявайки собствените си концепции, встъпва в спор с известните постановки на Марин Дринов и особено на Боян Пенев. Той вижда в книгата на Паисий исторически труд, стоящ на равнището на научните достижения от онова време, нещо повече: счита Паисий за откривател, изпреварил своето време, преди всичко що се касае до новаторското разкриване на понятието за нацията и за народността. Главното, което предизвиква отрицанието на автора на книгата, е положението за наличието в нея на идеализация на миналото на България и тезата за изключителността на Паисий като личност. Авторът се стреми да докаже, че Паисиевото дело е дълбоко свързано с неговата епоха, а самият Паисий израства като изразител на насъщните потребности на времето и на българския народ: „Израснал върху определени обективно-исторически предпоставки в наши и общоевропейски рамки при налични интелектуални данни за углъбяване и прозрение,

той стана проникновен изразител и тълкувател на общонародни въжделения, съзнателен и целенасочен възвестител на истини, които надхвърлят пределите на родината му“ (с. 10). Като основно мото на цялата книга авторът формулира своето определение за същността на преходната епоха — Паисий Хилендарски „става родоначалник на Българското възраждане, което по историческите си белези съответствува на епохата на европейското Просвещение“ (с. 5).

Сред проблемите, съставящи идеологическата основа на книгата на Паисий, авторът на изследването особено издига няколко: концепцията за творческата мощ на народа, за човека като въплъщение на народностната самобитност, за миналото, за езика и нравите като признаци на нацията. Тази концепция лежи и в основата на постройката на цялата изследователска работа на автора и определя композиционното деление на книгата на отделни глави. В първата от тях, наречена „На границата между две епохи“, Паисий Хилендарски е показан сред своите съвременници, очертан е историческият фон на делото му и се разяснява историческата закономерност за появата в това време в България както на неговата книга, така и на идеологическите му концепции. Авторът успява да избегне пресилените и излишни утежнения на българските реалии с европейските, но при все това вижда вътрешното родство между приноса на Паисий и европейския просветителски процес. Той определено заявява: „Определяйки в предварителен план неговото място и значение, ние свързваме появата му с епохата на онова мощно и епохално общоевропейско социално движение, което при развитието на новите производителни сили в недрата на старото феодално общество бележи закономерния преход от феодализъм към капитализъм“ (с. 12). Като припомня известната статия на Иван Шишманов за Паисий и Русо, предпазвайки от забравяне на пропорциите и мащабите в сравнителен план между българските и европейските дейци от епохата на Просвещението, самият автор невинаги избягва известни преувеличения. При все това показването на Паисиевото дело в широк контекст трябва да се счита в основни линии за сполука на книгата. На автора се удава да пресъздаде атмосферата на общата просветителска дейност на Балканите, да включи интересни материали за по-старите и по-младите съвременници на Паисий: за Евгениос Вулгарис и неговата Академия, за Адамантиос Кораис, за гръцките училища, за нарастването на интереса към книгата, към родната история и знанията.

Във втората глава „Българите се събуждат за нов живот: Паисий Хилендарски — вестител на националната правда“ проф. Велчо Велчев показва националната почва, създала Паисий, класовите сили, идейните противоречия и икономиката на България през онези години. Като изхожда от марксическото положение, че „стоковото обращение е изходен пункт на капитала“, авторът пише, че в България възникването на „стоковото производство и развитото стоково обращение, търговията“ започва от края на XVI в. („слаби наченки“); те се наблюдават през XVII и по-определено се очертават към средата на XVIII в. — стимулират ги развитието на занаятите и търговията в градовете, социалното разслоение в селата, разширяването на вътрешния пазар. Към втората половина на XVIII в. решително нараства и антифеодалната съпротива, факторите на класова борба. Авторът възстановява картината на българския живот с нови или забравени факти, например с интересни примери от записките на различни пътешественици из България, Турция и Гърция, особено на украинския пътешественик Григорович-Барски от неговата книга „Странствованія Василья Григоровича-Барского по Святым местам Востока с 1723 по 1747 гг.“, издадена в Петербург през 1887 г. Същевременно авторът широко привлича убедителните работи на българските и чуждестранните учени — историци и литературоведи, като Христо Гандев, Бистра Цветкова, Матея Матеич и др.

Център и идейно ядро на книгата са третата, четвъртата и петата глава, които анализират духовното формиране на Паисий в плана на взаимодействието между личната и народната съдба, идейния свят на великия българин и самата „История славеноболгарская“ като обосновка за национална програма. При формирането на народния будител особена роля изиграват както Банско и Рилският манастир, така и атмосферата на Атонската монашеска република. Авторът разкрива цялостно идейния облик на Паисий, поясняйки привидния парадокс, как е могъл монахът, разделил се със света, да стане най-социалния човек на своето време, как именно в атонското уединение, откъснато от България, в самото сърце на тогавашното православие, е могло да възникне и да се развие делото, което по своята същност и последствия е влизало в разрез с основите на религиозния мироглед, как обикновеният, не твърде образован и знаещ монах е могъл да проникне в такива истини за своята епоха, които по-дълбоко от всичко отразяват прехода от една формация към друга.

Като засяга в тези глави спорните въпроси от биографията на Паисий, Велчо Велчев отбелязва неговото раждане в Банско и ранната му смърт през 1773 г., развивайки по свой начин мотива за неговото възможно пребиваване в Рилския манастир и дори за вероятността на изказаното по-рано предположение за романтично-трагичното произшествие, заставило Паисий да напусне родината: „Подобни догадки могат да се съгласуват и с духа, атмосферата, емоционалния заряд на цялата книга на Паисий Хилендарски, в която живо се чувствува присъствието на човек, обхванат от непримирима ненавист

към поробителя, дълбоко привързан към света, вътрешно въодушевен не от аскетическите стремежи на християнина, а от интересите на народа си, заради който наистина „забравил небето“: както изразително говори за това Вазов“ (с. 60).

Най-много материал и най-интересни данни се е удало на автора да събере относно Атон изобщо и особено за Атон по време на пребиваването на Паисий там, да предаде неговата атмосфера като център не само на източното православие, но и като средище на знания, на сведения по византийската и южнославянската култура. . . Авторът преценява като неубедителни предположенията за отрицателното отношение на Паисий към Евгениос Вулгарис и неговите ученици като пример за погърчили се българи, разглежда и мисълта, че Паисий е могъл да се учи в Атонската академия, но подчертава като главна ролята на духовната атмосфера, която създава академията в Атон и която не е можела да не въздействува върху мисълта на Паисий. В „История славеноболгарская“ той вижда и преки свидетелства за познаването на делото на Евгениос Вулгарис от Паисий.

В биографията на Паисий е отделено особено място на неговите пътешествия из България и на мисията му в Сремски Карловци, като същевременно към изследването е приложена полезна карта на разпространението на Паисиевата история и нейните преписи в българските земи — всички те се свързват в едно цяло, създавайки интересната картина на просветителските усилия на Паисий, на неговия стремеж да просвети чрез книгата си простия български народ.

Характеризирайки самата история, Велчо Велчев отбелязва мисълта за нейната научна ценност. Той счита за откритие на Паисий въведената в книгата национална програма, формулирана много по-рано от подобните й европейски програми. За проф. Велчев е важен и въпросът за подбудите на автора към написването на неговия труд. Главната от тях той вижда в желанието да отговори на съществени потребности на своя народ, в които Паисий е успял да проникне, които е съумял да почувствува по време на своите многобройни странствувания из България: „Заел се да напише историята на своя народ, Паисий Хилендарски, без да пренебрегва лично засегналите го укори на нелоялните атонски патриоти, в същност удовлетворява една потребност от общобългарски мащаб“ (с. 101). Като разглежда възникването на замисъла и времето на написването на самата история, проф. Велчо Велчев защищава и мисълта, че Паисий дълго време е работил над книгата. „История славеноболгарская“ не е могла да бъде замислена непосредствено преди своето написване — самото то не е можело да продължава около две години — по-скоро замисълът се отнася към много по-ранен период, а процесът на събирането на материалите и написването на историята е могъл да се разтегне през всичките 15 години от пребиваването на Паисий в Атон (с. 103). Затова върху Паисий не са могли да повлияят факти като посещението на Йован Раич и Доситей Обрадович в Атон, тъй като неговият замисъл да напише история за своя народ възниква в по-ранно време.

Ученият се стреми да изтъкне особеностите на Паисий като историограф. Въпреки че в същност стои между Средновековието и новото време, Паисий постоянно встъпва в противоречия с религиозната философия, защото показва исторически дейци, които с личните си качества са влияели активно върху историческата дейност, и тъй като по същество обяснява историческите явления със земни, естествени причини. Особен у Паисий е и стремежът да му обяснява историческия процес с фактори от друго естество: с материалните потребности на човека, с известното въздействие на географската среда, на народния дух и характер и други фактори върху историята. Дори ако говорим на съвременен език, пише ученият, той въвежда демографския фактор, например при описанието на разселването на българите. „Най-голямо място обаче като фактор за историческото движение е отделено на особеностите на народния характер на българите“ (с. 108). „Внимание към материалните потребности и географската среда, политическите стимули, бойната стратегия, военната техника, народния дух и характер като движещи сили на историческите събития несъмнено сродява Паисий с историографията на новото време“ (с. 109).

Изследователят подчертава, че в Паисиевата история доминират проблемите, характерни за новата фаза на историческото развитие. Справедливо я наричат манифест на националноосвободителното движение в България. Паисий дава идейната обосновка на борба за нов живот по пътя на народностното обособяване и националното самоопределение, по пътя на унищожаването на чуждонационалните институции и възстановяването на унищожените самостоятелни такива. Паисий израства в идеолог не само на народното обособяване, но и на националното, а в перспектива — и на държавното самоопределение.

Като оспорва постановките на Боян Пенев, авторът подчертава, че по негово мнение на първо място за Паисий е стояла съвсем не борбата с политиката на гръцката царска патриаршия и неговата книга не е програма за борба за църковна независимост. Той утвърждава, че патосът на книгата е в любовта на нейния автор към поробения български народ и в непримиримостта към османските поробители, които са били основната пречка за пълноценното икономическо и културно развитие на България. Идеалът на Паисий, както си го представя авторът, е бил нещо от рода на просветената монархия, при която ще бъдат взети под внимание интересите на основните слоеве на обществото. По отноше-

ние на останалите балкански народи авторът открива у Паисий идеята за обединение и сплотяване в борбата: „Доловил идеята за народа като двигател в историята, Паисий Хилендарски се доближава и до друго историческо прозрение — международна солидарност в името на единни интереси“ (с. 145). Увлечението на автора от Паисиевото дело го довежда понякога до известна модернизация на терминологията и известно преувеличаване на новаторските му черти. Не помалко значителни в „История славеноболгарская“ са, както ни се струва, и старите традиции — именно съчетанието на новото със старото е нейна характерна особеност.

Двете последни глави „Заветите и традициите на Паисий и българската литература“ и „Мястото на Паисий Хилендарски в българското и общоевропейското културно развитие“ подчертават още веднъж значението на Паисиевото дело и показват проявяването на народностното начало у продължителите и последователите на неговите идеи. Проф. Велчо Велчев изтъква самобитността на книгата и идейната ѝ плътност: „Паисий Хилендарски по самобитен път изявява разбирания, които по същество го свързват с идеите на Просвещението“ (с. 174).

Книгата на проф. Велчо Велчев за епохата, личността и делото на великия български патриот Паисий Хилендарски е достоен принос в празнуването на 1300-годишнината на българската държава. Тя привлича с искрената любов на автора към своя герой, с увлечението по неговото дело, със стремежа да обясни по нов начин известните факти, да поспори с големите авторитети. Много факти са видени в нея в нова светлина, включени са неизвестни по-рано подробности, по-ярко е осветлена сложната обстановка и времето, породило великия син на българския народ. Новата книга за Паисий е ценна също така и с това, че разкрива пред читателя изследователските похвати, убеждения и постановки на известния учен, специалист по българска и руска литература, проф. Велчо Велчев.

Людмила Боева

Преведе от руски Ралица Маркова

„БЪЛГАРСКА ДРАМАТУРГИЯ 1944—1979“
от ЮЛИАН ВУЧКОВ
С., изд. „Наука и изкуство“, 1981

Тежка и неблагодарна е задачата, с която се е нагърбил Юлиан Вучков — да синтезира идейно-художествените търсения на съвременната българска драматургия, да очертае главните етапи от нейния тридесет и пет годишен път, да анализира нейните тематични, жанрови и стилови търсения, да нарисува запомнящи се портрети на водещите съвременни драматурзи. Такава задача се доближава до намерението да се създаде история на съвременнната ни драматургия — нещо, което никой до днес не е дръзвал да предприеме. Трудностите са очевидни — във врящото гърне на непрекъсващите дискусии сякаш няма място за обективизиращата мисъл, която да синтезира развиващите се динамично и в мига на синтеза процеси. Опасно е да се дават и оценки, защото съвременникът по естествени съображения не може да се отдалечи на достатъчно разстояние от явленията, които пряко влияят на естетическите му възгледи.

Но Юлиан Вучков е дръзнал и това вече е отправна точка към успеха му в борбата с огромния материал. Едва ли е необходимо да се обосновава необходимостта от книги като тази — някак незаслужено нашата съвременна драматургия оставаше пренебрегната в сравнение с други литературни родове, за чието развитие в наши дни непрекъснато се появяват задълбочени изследвания. А съвременната социалистическа култура е жизнен младежки организъм, който лакомо абсорбира многообразие от „високовитаминозни храни“ и се нуждае от компетентни „лекарски“ консултации, за да се синхронизира максимално равномерното развитие на органите му, за да се предпишат стимулиращи средства на застрашените от застаряване съставки. Равноправно звено в този организъм е драматургията, която води борба за идейното израстване на съвременника, за развитието на естетическия му вкус, борба за спечелването на най-масовата аудитория (защото кой в България не обича театъра), за създаване на истински народно, честно и високохудожествено изкуство. В този смисъл съвременната театрална критика е длъжник на обществото — на пръсти се броят синтетичните изследвания, посветени на съвременната драматургия, повечето критици се задоволяват с анализи на конкретни творби, с къде по-сполучливи, къде по-повърхностни портрети на творците-драматурзи, най-често писани по повод на техни годишнини.

Юлиан Вучков винаги е бил сред онези театрали, които не спират до конкретното театрално събитие, не се задоволяват с бегло изброяване на плюсовете и минусите на отделните пиеси, а търсят обобщението, принадлежността на единицата към цялото, следят развитието на драматургията с нейните периоди на подем и на спадове, търсят комплексните обяснения на успехите и неуспехите, откриват градивното използуване на традицията и новаторския дух на драматурзите ни. Но и сред най-изявените си колеги Вучков се откроява със своеобразието на стила си, с острата полемичност на всичко, което пише. Често пъти, когато чета неговите статии по проблемите на българския театър, си мисля, че ако опита перото си в областта на литературната критика, би могъл да ни покаже

как трябва да се воюва за истината, как вредно е да се робува на имена и постове и колко далеч трябва да бъде истинският критик от конюнктурните съображения и извънлитературните спречквания. Вучков дава на мнозина критици урок по страстно, честно посочване на проблемите, без да се избягват негативните страни. Още в увода към книгата си той декларира убеждението, че „творческият процес е нещо сложно, че той не се изчерпва с успехите, защото съдържа неизбежни трудности и несполуки на търсенето, на развитието". В този смисъл авторът насочва своята градивна критика към онези произведения и автори, които имат определено значение за развитието на съвременната драматургия. Драмите-еднодневки и драматурзите-графомани остават извън неговото полезрение, той се занимава със сериозните постижения, с онези творби, които са характерни за задълбочаването на художествената мисъл, за разработване на остро конфликтни ситуации. Критикът не отминава слабостите и на най-представителните творби, за него това са слабости на растежа и затова са еднакво важни с постиженията. Мисля, че този дързък подход е в основата на успеха на Юлиан Вучков.

Не по-малко съществено е и друго негово качество — чувството за историчност. Вучков разглежда развитието на драматургията на фона на историческото развитие на страната ни, той се интересува защо в определен период на преден план излизат едни или други тематични търсения, следи актуалността на театралната художествената мисъл, изследва промените в светогледа на драматурзите. Тук не искам да говоря за широката осведоменост на автора, за задълбоченото познаване на нашия театрален живот, за умението му да отговаря на най-сложните въпроси, които общото ни литературно развитие поставя. Като чета книгата му, често пъти се улавям, че го упреквам, задето не е прехвърлил мостове и към другите родове изкуства, задето не е потърсил налагащите се паралели и логическите връзки в развитието на поезията, прозата, драматургията и киното ни. Особено силно се чувствува необходимостта от тези паралели в първата глава, посветена на развойните процеси. Ето например появата на т. нар. „лирическа драма" е солидно обоснована, но тя е брънка от един цятостен порив към лиризация, който се забелязва особено силно и в прозата. Интересни биха били и паралелите между генезиса на съвременната историческа драма и съвременния исторически роман, между документалната драма и литературата на факта и т. н. Но подобни паралели биха, разбира се, изместили темата на автора и биха превърнали изследването му в опит за синтез на съвременния ни литературен живот — нещо, което все още никой не е посмял да предприеме.

Юлиан Вучков следва стриктно темата на изследването си — той дава богата, сложна и противоречива картина на двата периода в развитието на съвременната ни драматургия — първия до 1956 г., а втория — до наши дни. Това разделение е естествено, то е обусловено от историческото ни развитие, повече може да се спори по отношение на обема на втория период, който условно е разделен от автора на голкова подпериоди, колкото прегледи на българската драма и театър са се състояли оттогава. Възможно и разумно би било и друго деление, подчинено не на механичен принцип, а на естественото развитие на нашето общество, което претърпя важни етапи, като априлския етап, етапа на прехода към развито социалистическо общество и етапа на самото развито социалистическо общество. Но по същество, разглеждайки узряването на драматургическата мисъл, Вучков следва именно тези етапи на развитие и мисълта му винаги следи историческата закономерност и необходимост от определени жанрови търсения.

В книгата си Юлиан Вучков се е отказал да проследява пряко многобройните полемики и дискусии около съдбата на българската драматургия, които помним от отминалите години. Колебанията и търсенията на театралнокритическата мисъл също са оставени извън полезрението му. Авторът дори споменава, че предполага да им посвети отделен труд. Но така или иначе самият текст на тази книга е свидетелство за дългия път, който е изминала нашата театрална критика, между редовете ние откриваме градивните резултати от някогашните полемики, в които нерядко активно и винаги принципно е участвувал и самият Вучков. В дискусиите е съзрявало неговото теоретическо мислене, окончателно се е формирал марксистко-ленинският му светоглед, който е напълно освободен от догматични и вулгаризаторски елементи. Критикът приема възгледа за богатството на стилови и жанрови търсения в рамките на социалистическо-реалистичния метод, върху конкретен драматургичен материал той доказва правото на творците, дори задължението им да експериментират, да разнообразяват и смесват жанровите форми (интересни са например размишленията му за т. нар. „драматургия на всекидневието"), като основен критерий за него си остава начинът на подбиране и организиране на житейските наблюдения, както и използуването на съответствуващите му разни средства и форми, или с други думи казано — отношението на съвременната ни драматургия към парливите проблеми на обществения и личния ни живот. Оттук произтича и сложното разбиране на Ю. Вучков за положителния герой в съвременната драматургия. Авторът убедително доказва, че времето на фалшиво-еталонните фигури е минало безвъзвратно: „За нас е важно да разберем — пише той — преди всичко какво възприемат хората от действителността, какви конкретни начинания запечатват техните гледища за живота. Ние се интересуваме далеч

по-малко от констатациите и много повече от драматичните пътища до резултата от решаващите постъпки на човека. Вълнуваме се от въпроса, защо и как различните хора достигат до една или друга генерална позиция в мисленето, в осъществяването им, във възприемането на света, в отношението им към него."

Видяна в такава светлина, темата за героя на съвременната литература добива нови, по-сложни — социологически, философски, нравствени и естетически — измерения. Тя отговаря на онзи необратим процес на интелектуализация в обществото, в който изкуството се изразява чрез задълбочаването на художественото мислене, чрез постигането на хармония между интелектуалното и емоционалното начало в творбите. Вучков убедително успява да проследи пътя на съвременната драматургия към този по-висш тип синтез, който отговаря по-пълно и на порасналите критерии на консуматорите на естетически ценности (в случая не толкова зрителите, колкото читателите на драматургически произведения). Критикът изтъква, че в първите години българската социалистическа драматургична литература е „наситена с ярки случки, документи и наблюдения върху отразявания къс от живота", като по този начин изостря напрежението на читателите и ги увлича с революционния си патос. Мечтата на Вучков е съвременната драматургия да „става все по-действена, но и все по-философска, все по-тясно свързана с актуални, типично наши, но и трайни, вечни, общочовешки истини, ценности, проблеми". Но той не бърза да нарече тази си мечта реалност — напротив, аналитично и задълбочено разглежда всички недостатъци на растежа: недостига на достатъчно значим жизнен материал, бедното авторско въображение, желанието в рамките на едно произведение да се решат цял куп проблеми, спекулациите с актуалността на дадено обществено явление, отсъствието на висока драматургична техника, бедността на езика и т. н. Вучков не се поколебава да търси тези недостатъци в творби, представителни за българската драматургия. Той ги съди от висотата на завоеванията на българската драматургична традиция, от висотата на критериите, които поставя пред нас съвременният обществен живот, от висотата на националния опит и на изстраданото народностно съзнание. Трябва да се поведе „обобщен и траен разговор за безкрайните възможности и завоевания на човека". А това не може да стане с „елементарни и натрапчиви представи за художествено творчество", немислимо е, когато с професионална сръчност се „илюстрира действителността". Затова Юлиан Вучков насочва усилията си към извеждане на най-стойностните характеристики на националното своеобразие на българската драматургия; „Търсенията на нашите драматурзи отразяват трайните предпочитания на българския зрител. Известно е, че той цени умното предметно мислене и максималната конкретност на художественото изображение. Той се възхищава от щедростта и свежестта на жизнените наблюдения, от простотата на ярката художествена форма. . . Нашите читатели обичат богатството на творческата фантазия. . ." Критикът се домогва до вярна характеристика на българския народностен възглед за театъра и отива по-нататък, като доказва неговата съзвучност с „прогресивната художествена практика в световен мащаб". Интересни са и разсъжденията му за вкуса на нашата публика „към славянската широта на човешкото присъствие в театъра", която се противопоставя на „умората, мизантропията, убийствения нихилизъм, отвлечените състояния и различните фикс-идеи". И в тази опасна зона на националните характеристики Вучков нито за миг не изпуска мярката, не изказва крайни твърдения. Той има широк възглед и вяра в големите възприемателни способности на българската публика, в умението ѝ да интерпретира и да синтезира в светлината на националния опит противоречиви и сложни драматургични явления. В тази светлина разсъжденията му са особено ценни и звучат полемично срещу някои наивни представи за възприемателната система на широката аудитория като нещо затворено за новаторския дух, за новите повеи. Да се експериментира трябва, трябва да се търси, но това не значи, че експериментът ще отвори вратите на антиизкуството, на песимизма и неверието в човека. Публиката винаги ще бъде чувствителна към идеала на драматурга, към съзидателното зърно на неговите отрицания. Вучков се опитва да даде представа за един оптимален модел на този идеал (на композиционно ниво) и това благородно намерение му дава право да бъде критичен.

Разговорът за развитието на българската драматургия естествено прелива от общото към отделното. След като намира общите, генерални формулировки за жизнеността на процеса, критикът се обръща към детайлното осмисляне на най-важните му звена. Портретите на ярките съвременни български драматурзи са ново доказателство за верността на откритите закономерности. Богатството на идейно-художествения облик на съвременната драматургия се дължи преди всичко на многообразието от силни творчески индивидуалности, всеки от тях с неповторимия си почерк, с жанровете си предпочитания, със своеобразието на езика си. Вучков владее тайните на създаването на портрета. Още в първите си изречения той „напипва" характерните за модела черти — една нахвърляна с едри щрихи характеристика на драматурга Орлин Василев; например и дори името му да не беше споменато, ние веднага бихме познали, че това е той. Така е и с Караславов, и с Димов, и с Джагаров, и с Драгомир Асенов. . . Но особено характерен за перото на Юлиан Вучков е портре-

тът на Иван Радоев. Ако съберем всичко казано за творчеството на този интересен драматург в книгата, би се получило едно от най-интересните изследвания за неговото творчество. Вучков не прави юбилейни портрети, той не разхубавява героите си, не им „прави вятър“. Отношението му към Иван Радоев бих нарекъл „любов — нелюбов“, то ми напомня прочутата статия на Кръстю Куюмджиев за Валери Петров. На пръв поглед читателят би си помислил, че критикът „има зъб“ на този творец, че си е поставил за цел да открие всички слабости и недостатъци в пиесите му, но съвсем не е така. Полемистът Вучков брани Радоев от самия него, той се опитва да го издигне над нездравия снобски шум около творчеството му, да го очисти от митоманските наслоения, да извлече истински ценното, неповторимо радоевското и да го противопостави на онова, което няма да издържи проверката на времето — флирта с най-ниските прояви на масовия вкус, словесната еквилибристика и маниерността. Същото се отнася и до отношението на Вучков към драматургията на Никола Русев, макар че аз не съм съгласен с неговата, общо взето, негативна оценка за „Старчето и стрелата“ — едно от блестящите според мен постижения на съвременната българска драматургия.

По-сериозни са възраженията ми спрямо портрета на Йордан Радичков. Струва ми се, че тук Вучков не е успял, че се е разминал със спецификата на Радичковото творчество. Това не означава, че в портрета няма верни наблюдения, нито пък, че този портрет не е интересен, но Вучков е елементаризирал основния конфликт в творчеството на драматурга — онази трагична и нелепа, весела и страшна борба между историческото време, историческото съзнание и неисторическото мислене на героите, чиято съдба е предопределена, чийто свят се руши и които се гърчат в карнавалната и реална едновременна суматоха на прехода между два непроницаеми един за друг свята. Радичковото творчество е доказателство за хуманизирането на новия свят, за способността му да проникне и да осмисли творчески градивния опит на онова, което си отива, да го превърне в жива памет — национална и световна.

Но частичните несъгласия още повече увеличават стойността на това обемно изследване, правят го още по-ценно, защото то ни подтиква към нови размисли и към нови обобщения. Книгата на Вучков е наистина „равносметка с поглед към бъдещето“, в това ни убеждава и категоричният извод на критика: „Драматургията ще напредва, когато в нея „пеят много гласове“, когато нейните представители тръгват към нея от различни пътища, но се събират в крайната си цел — да ни казват истините за света по законите на красотата, за да ни отварят очите и да ни дават сила за живот, за щастие, за съзидателни дела. Все повече се обединяваме около мисълта, че ще спечелим, ако насърчаваме всички художествени тенденции в драматургичното ни развитие. Нито една от тях няма право да бъде обявявана за единствено полезна, за единствено положителна. Но несъмнено водещата между тях ще бъде онази, която разглежда главните проблеми на личността с обществото, изследва динамичните социални процеси, като ги осветлява не само от позициите на прогресивните сили през призмата на решаващото и съкровеното от богатия душевен свят на човека.“ Книгата ни дава богат доказателствен материал за верността на това критическо верую и за неговата жизненост, тя ни убеждава и в значителния положителен опит на съвременната българска драматургия, за способността на „търсещите български писатели да създават зрели и неповторими произведения за вечния и винаги нов стремеж на човека към съзиданието на справедливостта и красотата“.

Георги Цанков

„I MIEI INCONTRI CON LA RUSSIA“ DI ETTORE LO GATTO, Mursia edit., Milano. P. 230

Под този наслов именитият италиански учен-славист и русист проф. Етторе Ло Гатто, навършил наскоро своята 90-годишнина, публикува неотдавна един внушителен том с очерци, в предговора към който пише: „Преди да поднеса тази книга на вниманието на евентуалните читатели, желая да отбележа, че не съм държал никога дневник, нито съм си поставял за цел да пиша „спомени“ из моя живот, преди да бъда поканен. . . Дължа да кажа, че заглавието „Моите срещи с Русия“, под което книгата е представена на читателя, ми беше внушено; онова на първата част „Среща с мене, русиста“, е собствено мое и заслужава следователно да бъде пояснено. Не се касае в същност до автобиография в обичайния смисъл на думата, макар изразът, тълкуван широко, да навежда на такава мисъл. . .“

Ще си позволя, преди да навляза в съдържанието на книгата, да дам кратка бележка за автора проф. Етторе Ло Гатто. Последният е роден през 1890 г. в Неапол. От четири десетилетия насам е преподавател по руска литература и славянска филология в университетите в Неапол, Падуа и Рим. Тази продължителна преподавателска и педагогическа дейност е съпроводена и с активна научна дейност, плод на която са редица основни съчинения като: „История на руската литература“ (преведена на френски и испански), „История на Русия“ и „История на руския театър“ (преведена на испански). Успоредно с тези основни трудове, плод на дългогодишни проучвания и на най-обширна документация, трябва да отбележим между най-значителните публикации „Пушкин — история на един поет и на неговия герой“, „Митът на Петер-

бург“, „Руси в Италия“, както и редица историко-критически очерци върху Лесков, Салтиков-Шчедрин, Тургенев, Достоевски, Прус, Реймонт, Каспрович — последните трима — видни представители на полската литература.

Проф. Етторе Ло Гатто е член на италианската „Академия деи Линчеи“, дописен член на редица други академии. Чел е лекции в университетите във Франция, Англия, Холандия, Чехословакия, участвувал е в международни конгреси и срещи в много славянски страни. Широк дял в неговата дейност има делото му като преводач от руски език на проза и стихове.

Ученици на проф. Етторе Ло Гатто са почти всички днешни италиански слависти и русисти (професорите Рикардо Пикио, Санте Грачоти, Нуло Миниси и др.).

„Моите срещи с Русия“[1] е плод на многократни пътувания на проф. Етторе Ло Гатто в Съветския съюз, както и в други страни (Чехословакия, Франция), където италианският учен се е срещал и разговарял с представители на руската и съветската литература. Макар да заявява, че не е водил „дневник“, разказът на проф. Ло Гатто изненадва с документалното си съдържание; фактите и събитията, които описва, сочат познаване отблизо на личности и произведения. Образец на ярък портрет е очеркът на автора за поетесата Анна Ахматова, споменът за която се отнася към далечната 1929 г. Италианският учен среща за пръв път видната поетеса в двореца Шереметев в Ленинград. „Би било претенциозно от моя страна — пише проф. Ло Гатто — да характеризирам с няколко думи тогавашната Ахматова. Припомних си онова, което бе писал за нея Блок, потърсих и намерих статията, озаглавена с един стих на Пушкин „Без божественост и вдъхновение“. В 1931 г. Ахматова не беше публикувала още нищо върху Пушкин, но узнах от нея, че готви критически очерци. По онова време, пише проф. Ло Гатто, не претендирах още, както по-късно, за прозвището „пушкинист“, но към Пушкин се отнасях с любов още от началните години на кариерата си на специалист по руска литература и още през 1931 г. мислех да се посветя на изучаване на произведенията му, особено на „Евгений Онегин“, който преведох в стихове за стогодишнината от рождението на поета. Попитах Ахматова върху какво особено беше спряла вниманието си и узнах, че по онова време пише ше върху последната Пушкинова басня — „Баснята за златното пиле“. Две години по-късно можах да намеря нейната статия в една рядка публикация на времето.“

Интересна и съдържателна е галерията от портрети, които Етторе Ло Гатто ни е дал на редица руски и съветски писатели, повечето от които днес са покойници: Максим Горки, Иван Бунин, Борис Пастернак, Вячеслав Иванов, Константин Станиславски, Александър Таиров, Всеволод Мейерхолд, Игор Грабар, Михаил Булгаков, Иля Еренбург, Дмитрий Мережковски. . С интерес се чете заключителната глава от книгата „Срещи с миналото“, където италианският учен казва: „Моята първа „официална“ среща с руската литература се отнася към началото на 1922 г., когато трябваше да развия темата, възложена ми за моята „либера доченца“: „Литературното значение на критиката на В. Г. Белински“. Втората ми среща стана не много по-късно, когато почнах своя университетски курс с лекция върху Гогол. Комисията беше избрала темата, като имаше пред вид, че бях публикувал вече в списание „Русия“ прочутото „отворено писмо“ на Белински до Гогол. В 1922 г. ни Белински, ни Гогол бяха близки познати на италианските читатели: с първия се бях занимал на страниците на сп. „Русия“, където публикувах една статия на Белински върху „натуралистическата школа“; вторият, Гогол, имà привилегията да бъде представен в Италия с няколко блестящи размисли на А. Сафи, публикувани в сп. „Ронда“ през същата 1922 г.

„С двете книги: „Пушкин — история на един поет и на неговия герой“ и „Митът на Петербург“ заедно със сбирката преводи — казва проф. Етторе Ло Гатто, — можех да смятам приключена моята кариера и такава си я мислех, ако съдбата не ми беше позволила да работя още и да прибавя към моите предишни произведения споменатата вече книга „Руси в Италия“ и две нови историко-критически изследвания: „Течения и тенденции на руската литература“ и „Профил на руската литература. Моменти, фигури, творби“, които може би не прибавяха нещо ново към моите произведения с подобна тематика, освен негли носталгичния тон, придружаващ тяхното написване, за което говоря в предговора към втората книга. Същата тази носталгия, тъй характерна за мене, като руската „тоскà“, с която се сбогувам с моя последен труд.“

Николай Дончев

---

[1] Ettore Lo Gatto. I miei incontri con la Russia. Mursia edit. Milano, p. 230.

НАЦИОНАЛНА КОМПЛЕКСНА КОНФЕРЕНЦИЯ НА МЛАДИТЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДИ

На 23 и 24 април 1981 г. в София се проведе Национална комплексна конференция на младите литературоведи, организирана от комсомолското дружество при Института за литература към БАН с участието на млади научни сътрудници, асистенти, аспиранти и филолози-специалисти от Института за литература, Софийския университет „Климент Охридски", Пловдивския университет „Паисий Хилендарски", Висшия педагогически институт — Шумен, Института за чуждестранни студенти „Гамал Абдел Насър" — София и Националния музей на българската литература. Тя беше посветена на 1300-годишнината от създаването на българската държава и на XII конгрес на БКП. На проведените три заседания в продължение на два дни бяха изслушани 26 научни доклада и съобщения по различни проблеми на старобългарската, възрожденската и новата българска литература, на сравнителното литературознание и литературната теория и се състояха оживени разисквания.

В областта на старата и възрожденската българска литература бяха изнесени няколко доклада, които показаха засиления интерес на младите литературоведи към въпросите на литературата ни от Средновековието и Възраждането и умението им да навлязат в дълбочината на сложната ѝ проблематика. Анисава Милтенова от Института за литература прочете доклада „Някои проблеми на взаимното проникване на старобългарските апокрифи", в който разгледа сборниците със смесено съдържание от XV—XVI в., разклатили йерархията на жанровете през епохата и подготвили със своите белетристични елементи почвата за дамаскините. Тя подчерта, че подробното изучаване на тези сборници ще хвърли нова светлина върху българската литература от XVIII в. и Възраждането. Н. с. Елена Томова от Института за литература в доклада си на тема „Жанрови особености на житията за Стефан Неман" разгледа трите жития, посветени на сръбския жупан Стефан Неман, основател на Хилендарския манастир в Атон, и посочи, че със силния си белетристичен елемент и връзка с фолклора тези жития нарушават каноните на житийния жанр и се превръщат в образец на средновековната сръбска художествена проза. В своя доклад „Мотивът за отпадането на Сатанаил" в старобългарската литература" Димитринка Димитрова от Института за литература изтъкна, че този мотив, който е в същност мотивът за злото, е широко разпространен в средновековната българска литература, води началото си от староеврейската демонология и намира широко отражение и в нашите апокрифи. Докладът на Сергей Райчинов от Института за литература, озаглавен „Антимохамедански съчинения в южнославянските литератури", беше посветен на един слабо разработен у нас проблем — проблема за съчиненията с антимохамеданска тематика в българската и сръбската литература през XVI—XVIII в., които стават особено актуални след падането на Цариград под османска власт през 1453 г. Мая Янкова от Националния музей на българската литература направи научно съобщение на тема „Неизвестен ръкописен сборник от края на XVII в.", като посочи, че става дума за сборник със слова на Йоан Синайски и Петър Дамаскин от 1621 г., в който се дават напътствия за живота на християните и в правописно отношение се открива руско влияние. Румяна Дамянова от Института за литература („Социо-културните функции на писмата през XIX в.") изтъкна, че през тази епоха писмата са важно средство за социална комуникация и ролята им се определя от конкретните нужди на българското възрожденско общество, защото в много от тях има важни социално-философски обобщения, предчувствия, размисли и изводи на авторите. В доклада си „Българската възрожденска читателска публика" Катя Станева от Института за литература посочи, че този въпрос още не е разглеждан самостоятелно в българската литературна наука. Тя подчерта, че през Възраждането твореът се стреми към широка читателска аудитория, за да пробужда у нея патриотично чувство и пряко общува с читателя, а произведенията му имат винаги определен социален адресат.

Редица интересни доклади и научни съобщения бяха посветени на проблемите на българската литература след Освобождението, която стои в центъра на творческите търсения на младите литературни работници. Ас. Сава Сивриев от Висшия педагогически институт в Шумен („Епопея на забравените" и духовните ценности на Българското възраждане") посочи, че този цикъл стихове отразява несъответствието между Вазовия копнеж по чистите възрожденски идеали и несъгласието му с тъмните страни в живота на буржоазна България след Освобождението. Ас. Владимир Янев от Пловдивския университет „Паисий Хилендарски" („Откривател" на Кирил Христов — пръв опит за научнофантастична драма") запозна присъствуващите с някои въпроси около пиесата на Кирил Христов „Откривател", която според него полага началото на нов жанр в българската литература — жанра на научнофантастичната драма. В доклада си „Възгледите на българските символисти за националната специфика на литературата" Цветанка Атанасова от Института за литература съпостави възгле-

дите на символистите и на кръга „Мисъл“ по този въпрос, посочвайки, че докато кръгът „Мисъл“ смята народното творчество за проява на националната специфика на българския народ, то символистите имат друг поглед към историческото минало и се стремят към универсализиране на българската история. В доклада на Александър Йорданов от Института за литература „Един символ в творчеството на Йовков“ беше анализиран сборникът „Вечери в Атнимовския хан“ от гледна точка на символиката „хан-път“ и беше изтъкнатото нейното значение за цялостното Йовково творчество. Н. с. Вихрен Чернокожев от Института за литература изнесе доклада „Смехът на Йовков“ (бележки за романа „Приключенията на Гороломов“) и посочи, че с морализаторския си патос Йовковото творчество не е чуждо на смеха и на фарсовия комизъм. Той подчерта, че комизмът в романа се ражда от нарушаването на историческата логика — в него е показан духовният провинциализъм на човека, който си присвоява правата на народен водач, непрестанно се преплитат възвишеното и дребнавото, на места хуморът преминава в сатира. Румяна Пашалийска от Националния музей на българската литература направи научното съобщение „Документи на една творческа дружба (писма на Георги Бакалов до Атанас Смирнов)“, в което приведе интересни подробности около интернирването на Георги Бакалов в Дряново и последвалата го кореспонденция на критика с дряновския поет Атанас Смирнов във връзка с превода на сборника „Мъст и печал“, съдържащ стихотворения и поеми от Н. А. Некрасов. Алберт Бенбасат от Националния музей на българската литература прочете научното съобщение „Опит за ново осветление на стихотворението „Миг“ от Димчо Дебелянов въз основа на непубликуваните спомени“, в което посочи, че Дебеляновото стихотворение отразява дълбоката социално-психологическа драма на българската интелигенция по време на Първата световна война. В своето научно съобщение „Непубликувани документи по инкриминирането на романа „Морава звезда кървава“ от Константин Петканов“ Димитър Колев от Националния музей на българската литература изнесе неизвестни данни около конфискуването на този антивоенен роман през 1934 г. от фашистката власт и около разгорялата се по този повод полемика в тогавашния български печат. Докладът на Георги Цанков от Института за литература „Творец и художествено мислене (в рамките на съвременната българска проза)“, третираше проблема за промените в художественото мислене на твореца след Априлския пленум от 1956 г., за преосмислянето на духовните ценности от него.

В областта на сравнителното литературознание бяха изнесени няколко твърде различни по тематика доклада, които показаха многопосочните интереси на младите литературоведи в тази сложна проблематика. В доклада си „Средновековна японска поезия“ Бойка Николова от Института за литература запозна конференцията с тристишията „хайку“, които се зараждат като литературен жанр през XVII в., през „Златния век на японската култура“, и се създават и до днес. Тя обърна внимание върху близостта им до народния език, преплитането на обективното и субективното в тях и богатия смислов подтекст. Ралица Маркова от Института за литература изнесе доклад на тема „Трагедийното и жизнеутвърждаващото начало в поезията на Федерико Гарсиа Лорка“, в който разкри сблъсъка на тези две противоположни начала като основен проблем в лириката на големия испански поет-хуманист. Ас. Екатерина Димитрова от Института за чуждестранни студенти „Г. А. Насър“ („Комичното в „Добрият войник Швейк“ от Ярослав Хашек и „Бай Ганьо“ от Алеко Константинов“) направи интересен паралел между двете произведения и изтъкна, че въпреки многобройните различия между тях има и една основна прилика — и в двете творби комичното, разгледано в по-дълбок план, става основа за трагичното. В доклада си „Романът „Огнената колесница“ от Патрик Уайт Николай Попов от Института за литература посочи, че този роман на изтъкнатия австралийски писател представлява демитологизация на „великата австралийска утопия“ и разкрива характерни черти и явления на съвременна Австралия и капиталистическия свят като цяло. Йонка Найденова от Института за литература изнесе доклад на тема „Някои характерни тенденции в развитието на съвременната унгарска проза“, в който направи съпоставка между редица автори и произведения на съвременната унгарска белетристика и посочи приноса на различните творчески поколения в нея.

Няколко интересни доклада очертаха задълбочените търсения на младите научни работници в областта на литературната теория. В своя доклад (на тема „Хорей и народни размери“) к. ф. н. Рая Кунчева от Института за литература разгледа връзката на народното стихосложение с хореичните размери през XIX в. на основата на много широк по обхват проучен материал от народната и личната поезия. Ас. Добрин Добрев от Висшия педагогически институт в Шумен („Спецификата на художествената семиотична система“) подчерта сложността на този проблем и неговата различна разработка у отделните литературоведи. Тема на доклада „За интимността, реториката и някои шаблони на критическото мислене“ на Александър Панов от Института за литература беше въпросът за ораторското изкуство, което според докладчика е необходимо и днес поради силното си въздействие, въпреки скептичното отношение на съвременната литературна наука към него. Бисерка Рачева от Института за литература направи научно съобщение на тема „Някои тенденции в съвременното немско литературознание“ и изтъкна, че през

последните години у германистите на ГДР се забелязва тенденция към „отвореност“ на литературната наука, към разглеждане на немската литература в цялостния контекст на европейската литература и култура. Последният доклад беше изнесен от Евелина Балчева от Софийския университет „Климент Охридски“, която говори на тема „Метааспекти на съвременния роман“. Според нея в съвременния роман съществува потенциална безкрайност на значенията и „второ“, анализаторско съзнание, защото романът се стреми да обхване не само обективната, но и авторовата реалност и затова придобива собствена вътрешна обемност.

Конференцията положи едно плодотворно начало на бъдещи срещи и изяви на младите литературоведи, показа тяхното високо научно равнище в настоящия момент и творческите им търсения и с това изпълни своите цели.

Ралица Маркова

SOMMAIRE

70 ans de la naissance de Todor Jivkov

LM — Eminent chef marxiste-léniniste 3

1300 ans Etat bulgare

La Pensée Littéraire — Le Premier congrès international de bulgaristique 14
Riccardo Picchio (Italie) — La place de l'ancienne littérature bulgare dans la culture de l'Europe médiévale 19

Profils

Dora Koleva — Blénika 37

Analyses

Nicolaï Zvezdanov — „Le chapeau-melon", récit par Yordan Raditchkov 49

* * *

Lubomir Ténev — Petko Todorov et son drame „Les Maçons" 59
Lilia Kirova — Guéorgui Kirkov dans le contexte des Slaves du Sud 76
Ivan Radev — Du lien éthico-esthétique dans la litterature bulgare des années 20 et 30 du XIXe siècle 90
Guéorgui Papantchev — Le „flot de conscience" dans le roman anglais contemporain 99

Enquêtes

Blagoï Dimitrov — Tiré de l'enquête sur David Ovadia 119

Communications scientifiques

Violeta Kouneva — Ilya Ehrenbourg et la culture française 137

A travers la presse étrangère

Lu dans les revues littéraires de France et d'Autriche 143

Revue

Ludmila Boëva — „Païssi de Hilendar, époque, personnalité, oeuvre" par le Prof. Veltcho Veltchev 149
Guéorgui Tzankov — „La dramaturgie bulgare 1944—1979" par Julian Voutchkov 152
Nicolaï Dontchev — „I miei incontri con la Russia" par le Prof. Ettore Lo Gatto 155

Chronique

Ralitza Markova — Une conférence nationale générale des jeunes théoriciens littéraires

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 (вът. 39-94„)

© Институт за литература
при БАН
1981
c/o Jusautor, Sofia

Технически редактор *К. Иванова* Коректор *Е. Котева*

Дадена за набор на 5. VIII. 1981 г. Подписана за печат на 15. X. 1981 г. Формат 700×1000/16
Печатни коли 10 Издателски коли 12,96 Тираж 1700 Изд. индекс 8419

Печатница на Издателството на БАН
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчка № 392

ISSN 0324-0495

20607

Цена 1,30 лв.